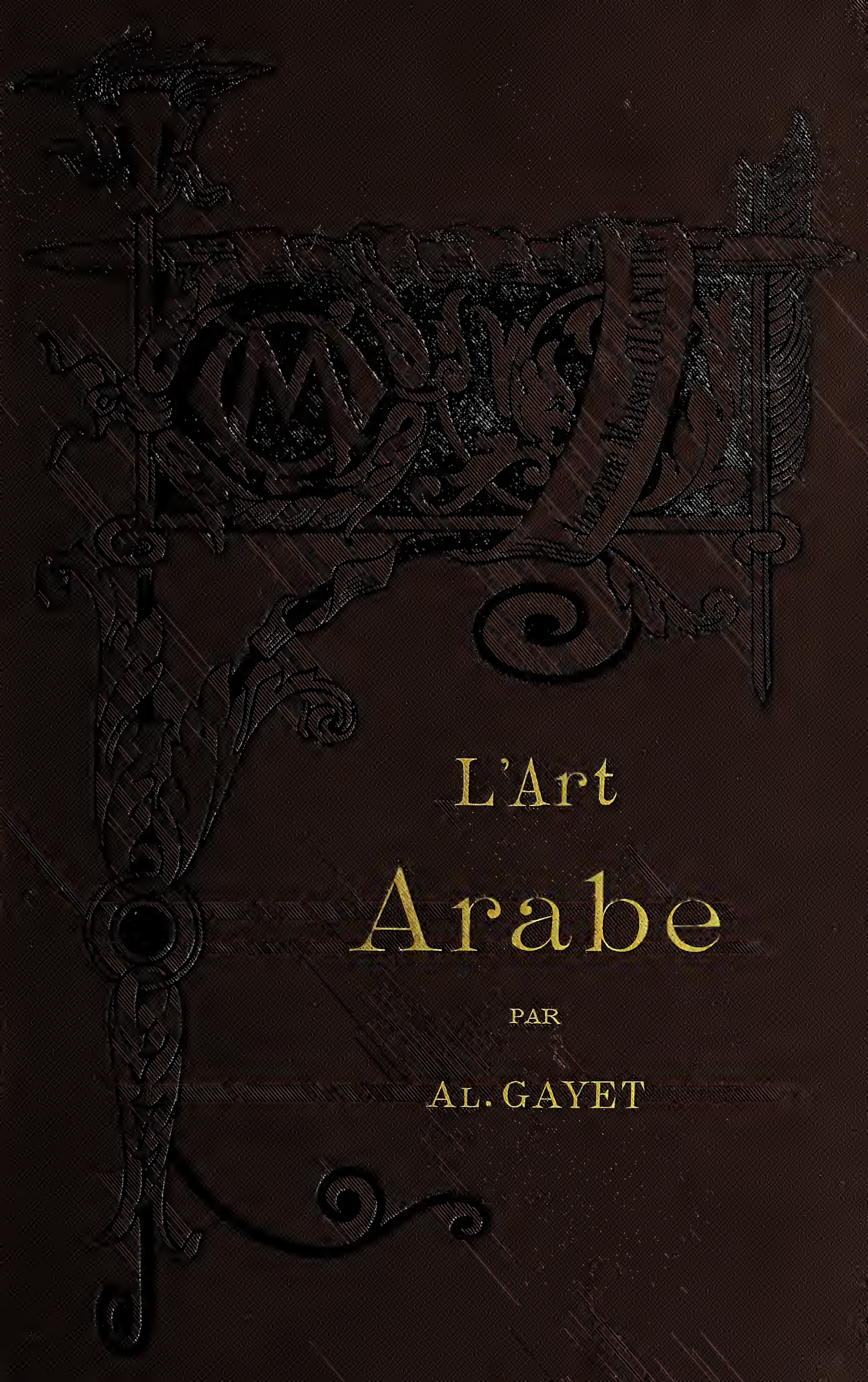
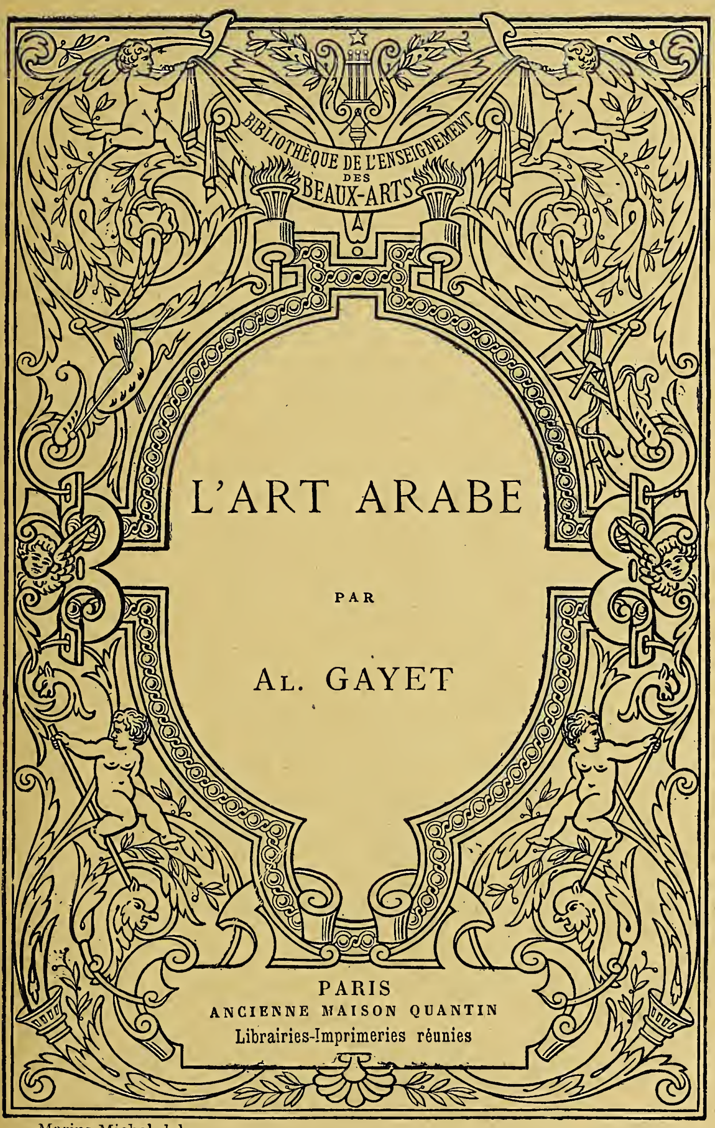

L'Art
Arabe
PAR
AL. GAYET



Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

L'ART ARABE

PAR

AL. GAYET
ALBERT JEAN



PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS
7, rue Saint-Benoît

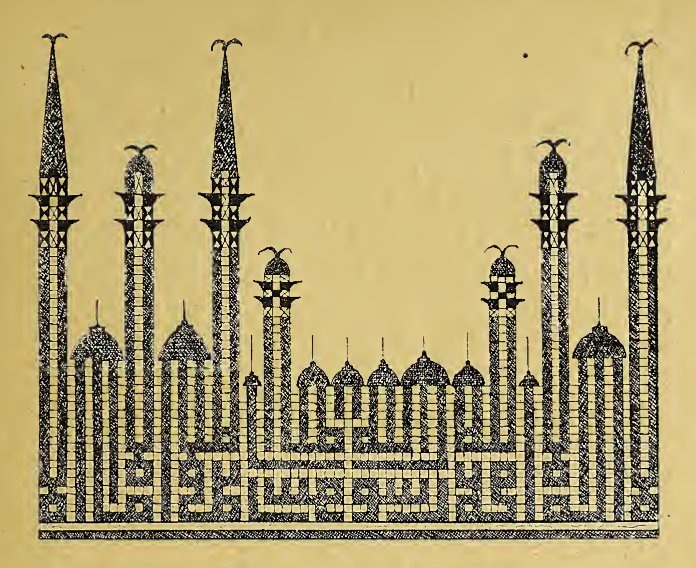


Fig. 1. — FRONTISPICE DE MANUSCRIT (XVe siècle).

PRÉFACE

C'est à regret qu'en tête de ce livre je me suis vu contraint d'inscrire ce titre consacré par l'usage : « l'Art arabe ». L'appellation a reçu droit de cité dans l'histoire de l'art; bon gré, mal gré, il faut bien que je me résigne ; mais, si jamais titre fut vide de sens, voire même en opposition absolue avec la chose qu'il définit, c'est assurément celui-là.

L'Arabe n'a jamais été artiste. Alors que tout le

vieux monde oriental était encore plongé dans la barbarie, que les peuples arrivés depuis peu sur les rives de l'Euphrate et du Tigre s'agitaient confusément à la recherche d'un coin où se fixer d'une manière définitive, le Nomade avait déjà planté ses tentes des contreforts de l'Iran à ceux de la presqu'île sinaïtique; et les principaux traits de son caractère, de ses mœurs et de son genre de vie ne différaient en rien de ceux qui ont été siens à l'époque de Mahomet ou qui le sont encore aujourd'hui.

L'Égypte antique, qui avait donné à cet aïeul du Bédouin le nom caractéristique de *Shâsou,* nous a laissé de lui un portrait trop brutal pour n'avoir point chance d'être réaliste. C'est, ainsi que son nom l'indique, un pillard toujours en quête de butin, moitié brigand, moitié patriarche, paissant ses troupeaux sur la limite des terres cultivées, tout en guettant la proie que le hasard mettra à portée de sa main : aujourd'hui ici, demain ailleurs, toujours prêt à reprendre, dans le désert où son caprice l'aura poussé, le guet interrompu la veille et à y revivre l'existence errante dont jusque-là il a vécu.

De telles mœurs ne sont point faites pour favoriser l'éclosion du sentiment artistique ; car, même à supposer que ce *Shâsou* sans foi ni loi ait eu au cœur le moindre atome de ferveur religieuse, le dieu sans domicile fixe qu'il traînait derrière lui dans ses bagages, pauvre comme lui, ne pouvait être qu'une image grossière, fragment à peine dégrossi de bois ou de pierre, orné de quelques signes mystiques, reconnaissables aux seuls initiés.

Aussi, lorsqu'à l'apparition de l'Islam, les conquêtes des lieutenants du Prophète l'eurent poussé vers les villes, le voit-on du jour au lendemain devenir conspirateur de cour, transfuge d'armée ou plus modestement simple larron; il excelle à tramer des complots, à nouer des intrigues, à les dénouer par le poignard ou le poison, à s'enrichir par tous moyens; jamais il ne s'improvise artiste.

L'étude des formes et des couleurs le laisse indifférent, ou n'éveille en lui qu'une sensation diamétralement opposée à celle que nous ressentirions à sa place; si opposée que lorsque les circonstances le forcent à se faire architecte, il ne fait qu'emprunter ses matériaux aux édifices grecs ou byzantins en transposant l'ordre dans lequel ils étaient réunis. Est-ce une colonne de quelque vieux temple? Il la renverse le chapiteau à terre, la base à la place du chapiteau, en sorte que le fût présente son entasis vers le haut. Je cite cet exemple entre mille. Pourquoi cette manière de voir si loin de la nôtre? Pour la pénétrer, il faudrait décomposer un à un les états par lesquels a passé l'âme arabe pour donner un corps au rêve qui un instant l'a traversée; mais cette âme n'est plus celle de notre race. Obscure et sinueuse, elle échappe en partie à notre analyse et ses ressorts nous sont souvent cachés.

Cette inaptitude artistique du sémite, un historien musulman fort réputé, Ibn Khaldoun, est le premier à la reconnaître. « Quand, dit-il, un État se compose de *Bédaouï* (d'Arabes), il a besoin de gens d'un autre pays pour construire. » Et c'est ainsi que les khalifes employèrent à l'édification de leurs monu-

ments les architectes et les ouvriers des peuples tour à tour conquis par eux. Coptes d'Égypte, Perses de Ctésiphon, Grecs de Byzance, Syriens ou Lybiens des côtes du Levant ou d'Afrique, tous apportèrent à l'œuvre dont ils furent chargés quelque chose des affinités propres à leur race. Est-ce même quelque chose qu'il faut dire? Les Coptes ne se gênèrent point pour bâtir la mosquée identique à leur propre église, et prépondérant devint dès la première heure leur rôle dans l'art musulman. A peine né, l'Islam se répand en Syrie et en Égypte. C'est là qu'il se constitue, là que jusqu'au dernier jour du khalifat est le centre de son mouvement. Religion orientale par excellence, il peut soumettre l'Asie jusqu'aux Indes, l'Afrique de l'est à l'ouest, les principes dont l'une et l'autre s'inspirent dérivent invariablement d'une source commune, l'école fondée au début au cœur de l'empire arabe.

Bien des fois, je le sais, il a été dit que l'art de l'Islam avait demandé ses procédés à la Perse sassanide. Cette opinion me paraît singulièrement aventurée. La Perse n'eut qu'une part secondaire dans la formation arabe, fort différente de celle qu'on s'est plu à lui accorder. Son art musulman n'est que l'évolution d'une formule préexistante qui ne se règle que de loin sur la loi du Prophète. Ses monuments ont une arcature spéciale, — l'arc cissoïde, — que dans l'architecture arabe bien rarement on retrouve; sa peinture représente toute une école et son système ornemental, pour avoir adopté les mêmes thèmes que l'art arabe, ne les en a pas moins traités autrement.

Tout au contraire, l'étude de l'art copte permet

d'établir que l'école d'Alexandrie s'imposa aux conquérants jusque dans ses moindres détails. Les premières mosquées s'élèvent en Égypte. Leur style s'y élabore sous les Ommîades, s'y fixe sous les Fatimites, qui font du Caire leur capitale et s'y affirme sous les sultans.

Ainsi établi, de profondes divergences séparent l'art arabe et l'art mauresque. Comme l'art persan, celui-ci renferme une formule préexistante; comme lui, il a une arcature spéciale, — l'arc outrepassé, — l'arc en fer à cheval, comme disent les Anglais, *horse shoe arc;* comme lui, il n'est qu'un reflet de la loi du Prophète; comme lui, il trahit les inclinations d'une race qui, si elle a des points de contact avec la civilisation arabe, conserve son individualité et la revendique hautement.

C'est donc bien à tort qu'on a classé l'art de l'Islam comme art mauresque. Art sarrasin a été employé d'une manière tout aussi impropre. L'appellation a, de plus, l'inconvénient d'être absurde, sarrasin n'étant que l'altération de *sarraghin,* nom d'un corps de cavaliers qui pendant les croisades donna fort à faire aux soldats de Godefroy de Bouillon et d'Amaury. L'équivalent de ce mot ne s'obtiendrait qu'en désignant l'art allemand du XVIe siècle du nom d'art lansquenet ou celui du règne de Louis XIII du nom d'art mousquetaire : mieux vaut encore conserver art arabe, en entendant toutefois que, sous ce titre, ne sont rangés que les monuments d'Égypte et de Syrie, contemporains du khalifat.

Ainsi compris, l'art arabe s'est encore manifesté sous tant d'aspects divers que son histoire complète

remplirait trois volumes pareils à celui dans lequel il a fallu me renfermer. Ce n'est donc qu'un aperçu de cette histoire que j'ai essayé de retracer en grandes lignes. Peut-être y avait-il de ma part quelque témérité à l'entreprendre. L'art arabe est resté en dehors de notre enseignement artistique; bien peu d'auteurs s'en sont occupés et ceux qui l'ont fait l'ont apprécié d'une manière qu'il ne m'appartient pas de critiquer ici, mais qui ne m'a été d'aucun secours pour cette étude. Seules les admirables planches du grand ouvrage de Prisse d'Avennes : *l'Art arabe d'après les monuments du Caire,* et les notes nourries dont il les a accompagnées sont une mine inépuisable de renseignements. Mais jusqu'ici personne n'avait abordé la philosophie de l'art islamique. La tâche était ingrate, je l'avoue, et la monotonie de descriptions où repassent sans cesse les mêmes expressions était faite pour décourager les plus entreprenants : c'est pourquoi je sollicite toute l'indulgence du lecteur ; il m'a été impossible d'éviter des répétitions, puisque l'art arabe se répète : peintures, sculptures, architectures, mosaïques, boiseries, étoffes, ivoires, damasquineries, miniatures, partout on ne rencontre que polygones, arabesques, inscriptions et entrelacs : ce sont, par conséquent, les mêmes termes qui reviennent pour les dépeindre et les apprécier.



Fig. 2.

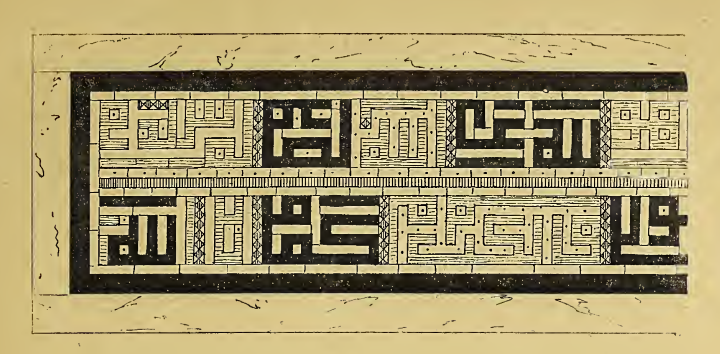


Fig. 3.

LIVRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART ARABE

LES PREMIERS KHALIFES

—

I. — L'ARABIE A L'APPARITION DE L'ISLAM.

Lorsqu'en l'an 620 de notre ère, Mahomet se proclamait Prophète et prêchait pour la première fois le Koran dans sa ville natale, l'Arabie n'était guère encore qu'une agglomération de tribus pour la plupart errantes, qu'une sorte de répulsion native semblait devoir éloigner de l'art pour toujours.

Cette répulsion s'était traduite en une légende transmise, de génération en génération à travers les âges,

qui montrait les peuples d'*Ad* et de *Tamoud* — les Assyriens et les Babyloniens — comme des hommes forts qui avaient tiré vanité de leurs constructions colossales, et qui, vainement rappelés à l'humilité par le vieux prophète Houd, avaient été anéantis en un jour de colère par le Seigneur. Pareil châtiment n'était certes pas à redouter pour l'Arabie. Habitée par deux races, *les peuples de l'argile* et *les peuples du feutre,* ses villes ne se composaient que de cabanes de roseaux et de boue, ses villages que de tentes disséminées sur le désert, son sanctuaire que d'un édicule long et large de quelques pieds à peine.

Autour d'elle par contre, l'élan du mysticisme chrétien parvenu à son paroxysme venait de renouveler l'art de la haute Syrie et de l'Égypte; et si « des murs de Constantin la grandeur était éclipsée », selon le mot si plaisamment mis par Monsieur de Voltaire dans la bouche de l'Apôtre transformé par lui en rhéteur, du moins l'école byzantine, qui sous Justinien venait de bâtir Sainte-Sophie, était-elle encore en état de soutenir son ancien renom.

A l'est, la Perse, quoique demeurée en dehors du mouvement chrétien, avait vu son art renaître, lui aussi, en partie avec le règne de Kosroës. Constructeur autant que destructeur, le conquérant avait semé de ses monuments les pays qu'il avait dévastés. A soixante kilomètres de l'embouchure du Jourdain, dans la mer Morte, il venait d'élever cet étonnant palais de Machita, qui, perdu en plein désert judaïque tel qu'un caravansérail immense, ne devait que lui servir d'abri lorsque, traversant cette région désolée avec son innombrable

escorte et les trois mille femmes de son harem, il était contraint de s'y arrêter.

Mahomet se doutait-il de tout cela? La chose est infiniment peu probable, et l'ardeur de la lutte que dès le premier jour il eut à soutenir ne lui laissa pas le temps d'y penser.

Tout d'abord accueillie avec enthousiasme, sa doctrine trouve bientôt, dans la tribu des Koreïschîtes, — sa propre tribu, — des adversaires résolus prêts à la résistance la plus opiniâtre. Chassé de la Mekke par eux, il se réfugie à Médine et date du jour de sa fuite (vendredi 16 juillet 622) l'ère de sa réforme. Mais bientôt, ceux-là mêmes qui s'étaient montrés ses plus implacables ennemis deviennent ses plus fervents adeptes. L'an 2, il remporte sur ses derniers adversaires la victoire de Bedr; l'an 8, rentre triomphant à la Mekke, aux acclamations de ses anciens proscripteurs; puis, le Hedjaz et le Yémen se rendent; et du coup, l'empire des khalifes se trouve définitivement fondé.

De la rapidité de ce triomphe dépendait la formation de l'art arabe. Non seulement l'Arabie n'avait pas d'art, mais aucune influence étrangère n'était arrivée jusqu'à elle. Il fallait donc à la religion nouvelle répudier toute interprétation artistique, ou demander à l'un des peuples qu'elle venait de soumettre l'expression de ses aspirations.

Quand le christianisme qui, lui aussi, était né chez un peuple anti-artiste, s'était répandu en Asie-Mineure, le paganisme grec, quoique à son déclin, était encore le culte des pays soumis à l'autorité romaine. Réduit plusieurs siècles à se réfugier dans les catacombes, il

n'avait pas un instant été la religion de la Palestine : la direction de son mouvement avait échappé aux Juifs pour passer aux Grecs; et insensiblement, malgré l'anathème jeté à l'art par les Apôtres et ceux des Pères de l'Église qui, dans cette haine première, avaient cru voir un dogme, un art chrétien s'était constitué, qui avait emprunté à l'hellénisme ses procédés et ses tendances, et qui plus tard, sous Constantin, avait pu du jour au lendemain devenir l'art officiel de l'Orient. L'Islam, vingt ans après son apparition, était la religion de l'Arabie entière et son chef un souverain absolu.

Ainsi transplanté sans transition dans le milieu brillant où l'art chrétien venait d'atteindre à l'apogée de sa richesse, son premier mouvement avait été de s'en détourner avec horreur et de repousser toute interprétation artistique, de même que le christianisme juif s'était détourné de l'art païen et en avait repoussé les principes. Mais l'instinct de l'ostentation est inné chez l'Arabe, et, sous l'empire de cet instinct, il n'avait pas tardé à vouloir attester son triomphe et celui de ses croyances par des monuments semblables à ceux des peuples qu'il avait vaincus.

Tant que dura la conquête, les chefs de l'Islam ne songèrent même pas en effet à donner pour cadre aux cérémonies de leur culte un édifice qui en incarnât la pensée. La première église venue est par eux convertie en mosquée. Il suffit pour cela de couvrir les murs d'une couche de plâtre sous laquelle disparaisse la croix et d'y marquer la direction du temple primitif de l'Islam, la kaábah de la Mekke.

II. — LA KAÁBAH DE LA MEKKE.

Une tradition pieusement conservée par les Koreïschîtes rapportait qu'à l'origine du monde, les anges avaient dressé dans le désert où s'élève la Mekke la tente divine — *la beït Allah;* qu'au déluge ils l'avaient enlevée en la tenant toujours perpendiculairement dans le ciel et que dès lors elle n'avait cessé d'y planer.

Puis, cette première légende, se confondant à celle d'Aghar, se poursuivait parallèlement à la légende judaïque et ajoutait que, quelques siècles plus tard, Abraham, las des querelles de ses deux femmes Sakhah et Aghar, conduisit cette dernière et son fils Ismaël dans ce même désert et les y abandonna.

« Aghar erra longtemps de colline en colline, cherchant en vain une goutte d'eau. L'emplacement de la *beït Allah* n'était plus qu'une roche rouge et aride. Elle y parvint enfin, à bout de forces, et venait de s'y affaisser quand l'ange Gabriel, envoyé par Allah, frappant le sol de son aile, en fit jaillir une source, le puits de Zem-Zem. »

Bien rare est l'eau dans ce coin perdu ; aussi la fontaine d'Aghar était-elle devenue la halte favorite des caravanes quand, quelques années plus tard, Abraham y revint. « Par ordre du Seigneur, il bâtit alors un temple à cette place désormais sacrée : et au-dessus du sanctuaire nouveau, continua à planer la tente que les anges soutenaient toujours. »

S'il faut en croire les auteurs arabes, l'édifice mesurait neuf pieds de haut, trente-deux de long et vingt-deux de large. Très simple, il était rectangulaire, couvert en

terrasse, et reposait sur un soubassement. Tandis qu'Abraham, aidé d'Ismaël, travaillait à sa construction, l'ange Gabriel lui avait apporté une pierre noire, qui depuis a toujours occupé dans la kaábah une place mythique. Enfin, Abraham plaça la porte de son temple à l'orient. Mais cette porte ne fut d'abord que simulée et ne se changea en porte véritable que fort tard, sous la domination des rois du Yémen.

L'œuvre terminée, le Patriarche avait reçu du Seigneur l'ordre d'appeler les peuples au nouveau sanctuaire. « Comment ma faible voix se fera-t-elle entendre? demanda Abraham. — A toi de faire l'appel, à moi de le faire parvenir aux oreilles des hommes, répondit Allah. — Va, et où que tu sois, quand tu feras ta prière, tourne ton front vers le sanctuaire du Dieu qui a pétri l'homme de sang coagulé. — Et le Patriarche monta sur les collines voisines du temple, conviant tous les peuples à se rendre à la kaábah. »

Ismaël avait été le premier Koreïschite préposé à la garde du sanctuaire et quand la porte en fut percée, l'apanage principal de la charge consista en la garde des clefs. Puis, le culte d'Abraham dégénéra en idolâtrie et passa à des mains étrangères. Deux siècles avant l'hégire, les fameuses clefs faisaient enfin retour à la famille des Koreïschites; mais cette rentrée en possession du domaine de leurs pères, loin d'être pour eux le signal d'une ère nouvelle, était celui de rivalités de familles aspirant à la garde du temple et d'interminables guerres civiles. Deux ans avant l'Islam, alors que Mahomet, retiré dans les montagnes de Harra, se préparait par de longues méditations solitaires à la pré-

dication de sa réforme, un événement important pour l'histoire de l'art surgit tout à coup, dont les moindres détails nous ont été conservés par les chroniqueurs

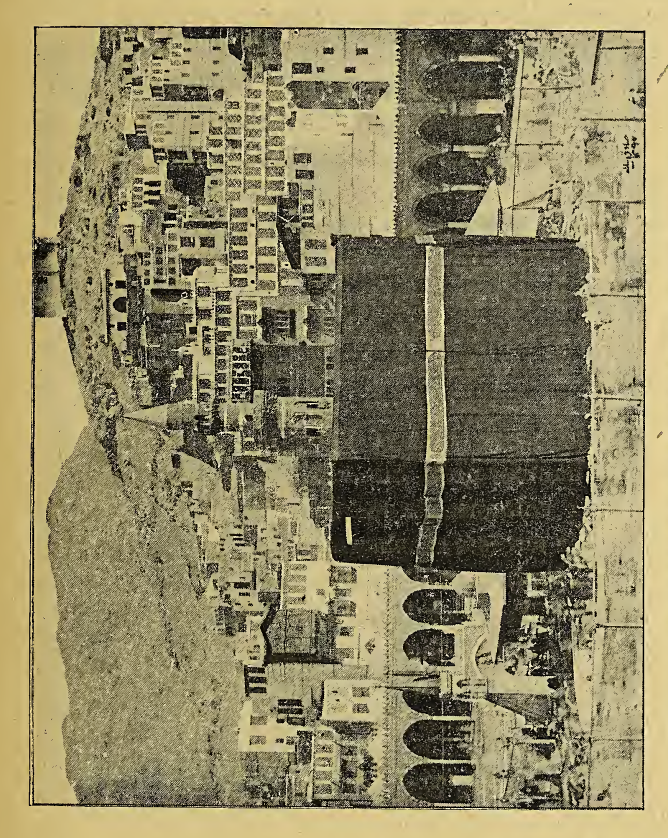


Fig. 4. — LA KAABAH DE LA MEKKE (d'après une photographie).

arabes. L'encensoir d'une femme chargée de brûler des parfums devant la kaábah communique le feu à la *soutrah*, — le voile, — tendue sur sa porte, et tout le sanctuaire s'écroule, de fond en comble incendié.

Aussitôt les Koreïschîtes s'assemblent et entreprennent d'en relever les ruines. Mais, tandis qu'ils avisent aux moyens de se procurer les ressources nécessaires à cette réédification, on vient leur annoncer qu'un navire s'est échoué sur la côte, non loin de la moderne Djeddah. Or, ce navire, l'historien El-Umany affirme qu'il venait d'Égypte et portait en Abyssinie les matériaux nécessaires à la reconstruction d'églises détruites quelques années auparavant par les armées de Kosroës, et qu'un architecte copte, nommé Dokhoun, se trouvait à son bord. C'était là pour les Koreïschîtes une riche aubaine : vite ils s'en emparent, transportent le butin à la Mekke et chargent Dokhoun de la restauration de la kaábah. Le premier soin du Copte fut de l'agrandir : il lui donna dix-huit pieds de haut; mais, faute de moyens suffisants, ne put l'élargir proportionnellement à la hauteur qu'il lui avait donnée. A l'intérieur il plaça six colonnes de marbre, ménagea un escalier accédant à la terrasse et exhaussa l'ancien soubassement « afin qu'il fût impossible de pénétrer dans l'édifice de plain-pied ». Tous les Koreïschîtes voulurent contribuer à l'œuvre, et Mahomet prit part à la tâche commune. Tout alla bien d'abord. Mais la mise en place de la pierre noire faillit soulever de nouveaux conflits. Chaque famille prétendit à l'honneur de la sceller dans la maçonnerie. D'un commun accord, il fut enfin décidé qu'on prendrait pour arbitre du différend le premier homme venant de la colline de *Safa*[1] et se diri-

1. Les collines de *Sáfa* et de *Maroua* sont consacrées par la tradition de l'Islam. Selon elle, Aghar allait de l'une à l'autre à la recherche d'une source, et, aujourd'hui encore, les pèlerins

geant vers la kaábah. Le hasard voulut que cet homme fût Mahomet. Il fit soulever les quatre coins de la pierre par les chefs des quatre principales familles et... la scella lui-même. Le reste s'acheva sans incident.

J'ai cru devoir rapporter ces détails, quelque puérils que certains d'entre eux paraissent, pour cette raison qu'ils nous montrent Mahomet se mêlant aux ouvriers de la kaábah et prenant une part active aux travaux. Cet apprentissage architectural fait par le Prophète pouvait avoir une influence sur les dispositions des temples que bientôt il allait ouvrir aux adeptes de sa doctrine. Une chose est de plus à retenir de ce récit. L'architecte qui dans cet apprentissage est le maître de Mahomet est un Copte, un artiste de l'école d'Alexandrie, un des maîtres inconnus et méconnus de cette époque inconnue et méconnue, et dont la place est pourtant grande dans l'évolution de l'art religieux de l'Orient aux premiers siècles de la chrétienté.

Ce qu'était ce premier temple de l'Islam? Trop de remaniements l'ont modifié pour qu'il soit possible de l'établir d'une manière certaine. L'historien de la Mekke, Khalib-ed-Dîn, et les mémoires d'El-Azraky nous le représentent comme un édicule carré, à toit plat, mesurant dix-huit pas sur quatorze. « La mosquée sainte, dit El-Azraky, n'avait pas de murs autour d'elle Il y avait seulement des maisons de Koreïschites qui l'encastraient de tous côtés, et entre ces maisons des portes par lesquelles le peuple pénétrait. A l'époque

qui se rendent à la Mekke font en courant le chemin qui les sépare en souvenir de cette légende. C'est ce qu'on nomme la *Sâï* — la course.

du prince des fidèles, Omar, la sainte mosquée étant devenue trop étroite, celui-ci acheta une partie des maisons, les jeta bas et agrandit la mosquée de l'em-

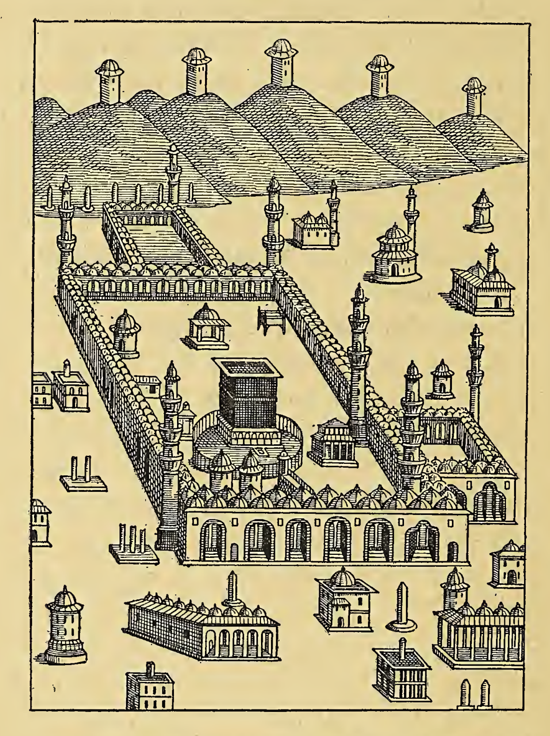


Fig. 5. — LA KAABAH. (Miniature du XVe siècle.)

placement qu'elles occupaient. Cependant, comme plusieurs propriétaires avaient refusé de vendre, Omar fit évaluer le prix de leurs maisons qui furent enfermées dans l'enceinte de la kaábah. C'est alors que le prince des fidèles ordonna de bâtir autour de la mosquée un

mur de la hauteur moindre que celle d'un homme, et de placer des lampes dessus. Il y fit faire des portes analogues à celles qui existaient entre les maisons avant la démolition et les fit placer contre les anciennes. »

Ce récit se trouve confirmé par le témoignage de nombreux auteurs, qui tous disent expressément qu'à l'origine la kaâbah n'avait aucun mur d'enceinte. Mais lorsqu'au XIe siècle le célèbre voyageur persan Nassiri-Khosrau la visita, elle se dressait déjà comme aujourd'hui au centre d'un *mesdjide* — une enceinte, — dans lequel se trouvaient enfermés le pavillon du puits Zem-Zem, le *Sikkaïet-el-Hadj* — le pavillon des libations, — et le *Khizanet-ez-zeït* — le magasin des huiles. — Enfin, autour de la kaâbah drapée d'un voile, Sélim II fit poser en 1537 un pavé de marbre décrivant un ovale irrégulier qu'environnent des colonnettes de bronze doré au nombre de trente-deux, reliées les unes aux autres par des barres de fer auxquelles sont suspendues des lampes — sept par entre-colonnement, — que l'on allume chaque soir au coucher du soleil, comme autrefois celles qui reposaient sur le mur construit par Omar (fig. 4 et 5).

III. — LA MOSQUÉE PRIMITIVE.

La première mosquée de l'Islam a disparu sans laisser le moindre vestige. Nous savons seulement, par les panégyristes du Prophète, que celui-ci, retiré à Médine, y consacra, l'an 2 de l'hégire, un sanctuaire auquel il travailla de même qu'à la kaâbah de la Mekke.

Cette mosquée, d'après eux (fig. 6), mesurait à peine cent coudées de long et à peu près autant de large. Ses murs étaient de briques crues, posés sur des fondations de pierre hautes de trois coudées. Elle n'était ni plâtrée ni ornée et au milieu s'ouvrait une cour couverte en partie par un toit de branches assujetties au moyen d'un enduit de terre que soutenaient des troncs de palmiers. Selon quelques-uns, elle servait à la fois de temple et d'habitation au Prophète; et les chambres qu'avaient occupées les femmes de son harem y attenaient encore au commencement du règne d'El-Oualid (86 — 705).

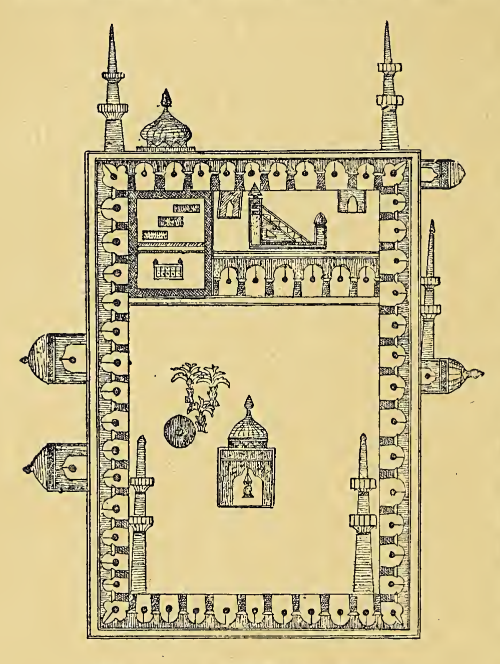


Fig. 6. — LA MOSQUÉE DE MÉDINE.
(Miniature du XVe siècle.)

Si l'on peut voir un rudiment de plan dans cette mosquée, il est en tout cas difficile d'y trouver les éléments constitutifs d'un édifice. On l'a proposée comme le point de départ de l'architecture arabe; on a vu dans

cette cour, « en partie couverte d'un toit soutenu par des troncs de palmiers », l'embryon de la cour entourée de portiques. Je me bornerai à faire remarquer que la mosquée de Médine, ou plus exactement de Koba, — bourg situé à environ deux milles de Médine — est la seule qui du vivant de Mahomet ait été bâtie, et que soit dans le Yémen, soit au Hedjaz, soit en Syrie, les conquérants usurpèrent les monuments des cultes anciens, sans penser à construire jamais. Quand Mahomet rentre à la Mekke, il n'environne pas la kaábah d'une mosquée. Il en fait simplement trois fois le tour et en renverse les idoles. Est-ce images qu'il faut lire? Car on voit qu'il n'épargne ni les figures d'anges, ni l'Abraham tenant les flèches du sort, dont la place est cependant si grande dans le mythe arabe. Quoi qu'il en soit, l'empire fondé par lui n'avait à sa mort pas un temple dédié à la religion qui en était le principe; et la mosquée de Koba nous apparaît si petite, si pauvre, à travers les récits de gens toujours enclins au merveilleux, qu'il est impossible de voir en elle le prototype de l'architecture de l'Islam.

Cet état de choses ne donne que plus d'importance à l'origine des monuments arabes. Ce fut en Égypte que le premier s'éleva. L'an 20 de l'hégire, l'un des meilleurs généraux d'Omar, Amrou-ibn-el-Aâs, franchit le Nil à Péluse, s'empare d'Alexandrie et vient fonder au nord de la Babylone persane la ville de *Fostat,* — la tente — dont il fait sa résidence et la capitale de l'Égypte; mais en même temps que celles de la cité, il jette les premières assises d'une mosquée que pendant deux siècles tous les artistes musulmans se plurent à copier.

C'est qu'aussi en Égypte, l'Islam trouvait une école d'art apte à traduire ses affinités idéalistes. J'ai étudié ailleurs[1] quelle divergence profonde sépara l'art de l'Égypte copte de l'art de Byzance. Le Copte est avant tout un spiritualiste, il s'abandonne à tous les élans de son imagination intempérante : il est rêveur et extatique, et cette idée du retour périodique des choses et de leur implacabilité, qu'une nature spéciale avait portée à un si haut degré dans la vieille Égypte, revit en lui sous une forme nouvelle, la contemplation méditative dans laquelle s'abîme l'anachorète de la Thébaïde, de Nitrie ou de Scété. Aussi son art, pour barbare qu'il soit, s'efforce-t-il de reproduire les nuances de la vie de l'âme, et garde-t-il intactes toutes les ferveurs d'un art idéaliste.

Par contre, la Grèce antique n'avait eu ni la notion du divin, ni celle de l'infini, ni celle du mystère : peuple de seconde pousse, elle s'était complu aux idées simples, primitives, mesquines même, et avait vécu sans plus se soucier du passé qui ne lui avait légué aucune de ces traditions dont tous les peuples d'Orient ont bercé leur enfance et qui sont comme une confidence de l'humanité primitive, que de l'au delà qui pour elle n'était qu'un pays d'ombres vagues. Tout cela réapparaît chez le Grec de Byzance : il fait de la légende chrétienne une nouvelle version du « conte de nourrice » qui a été sa religion antique, change le nom de ses dieux en noms de saints et d'anges, substitue la croix

1. Voir Al. Gayet, *Des tendances de l'art de l'Orient ancien à la période copte. La sculpture copte.* (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1892 et numéros suivants.)

aux symboles du paganisme, métamorphose ses basiliques en églises et ses panégyries en processions, et... tout est dit. Sans plus d'hésitation, son art devient l'interprète de cette mascarade étrange : imitatif, il continue de même qu'auparavant à ne s'attacher qu'à l'extérieur des choses, à la vie corporelle et présente, sans jamais chercher à rendre une pensée ou un sentiment; et, introduit ainsi dans l'église chrétienne, s'épuise en redites banales, sans même s'apercevoir que la religion a changé.

Dire ce que fut l'école copte m'entraînerait en dehors des limites de l'art arabe. Elle naît du byzantin aux premiers temps de l'empire d'Orient, mais bientôt le mysticisme égyptien se réveille dans le christianisme : l'église d'Alexandrie se sépare de Byzance et avec elle l'art copte, qui, à dater de cette heure, ne reflète plus que ses aspirations.

Aujourd'hui, l'Égypte entière est jonchée de ses ruines. Bon nombre d'églises et de monastères des VIe, VIIe, VIIIe et IXe siècles sont debout qui attendent l'archéologue qui daignera s'occuper d'eux.

Par malheur, une opinion très fausse, mais très répandue, a déjà induit en erreur maints critiques d'art et maints architectes. Tous ont supposé, *à priori*, que les conquérants arabes avaient rasé les monuments chrétiens d'Égypte, et il n'est pas jusqu'à Viollet-le-Duc qui n'ait écrit quelque part : « Il ne reste rien des monuments de l'école d'Alexandrie : les armées d'Omar détruisirent les monuments chrétiens de la vallée du Nil, de même que les bibliothèques. » Or, pour ma

part, j'ai relevé plus de vingt églises coptes et de douze monastères. L'Ouady-Natron renferme quatre couvents fondés au VIe siècle : les fondations fort reconnaissables de quinze à vingt autres gisent à l'entour, comme autant d'exemples de l'architecture alexandrine. Au Fayoum, j'ai compté jusqu'à quarante chapelles éparses au milieu des ruines des villes ptolémaïques; et du Caire à Assiout, d'Assiout à Thèbes, de Thèbes à Assouan, d'Assouan au dernier point où il soit possible d'accéder en Nubie, il n'est guère de localité qui n'ait son *deïr* — couvent — plus ou moins écroulé. C'est le *deïr en nakhlé,* — le couvent du palmier, — le *deïr bakarah,* — le couvent de la poulie, — le *deïr abou Hennès,* — le couvent de saint Jean, — les quatre couvents d'Assiout, le *deïr el abiad* et le *deïr el ahmar,* le couvent blanc et le couvent rouge fondés à Akhmim par saint Schenoudy, qui prit part au concile d'Éphèse à l'instant où la querelle monophysite aboutissait pour l'Égypte au schisme d'Eutychès et décidait du sort de l'église d'Alexandrie et de l'art copte ; les deïrs de Naggadah et de Salamieh, ceux de Contra-Syène, dont l'un[1] se dresse en plein désert protégé de murs crénelés, pareil aux monastères fortifiés du moyen âge, d'autres encore qu'on rencontre dans le désert arabique, ou d'Assouan à l'Ouady-Halfa et qu'il serait trop long d'énumérer ici.

Deux traits saillants caractérisent à l'origine cette architecture. Le Copte rejette de parti pris l'arc en plein cintre et la coupole hémisphérique de l'école de

1. Voir Al. Gayet, *le Deïr d'Assouan. Étude pour servir de notice à la restauration architecturale du deïr exposée par l'auteur au Salon de 1892.* (*L'Architecture,* n^os d'avril et mai 1892.)

Byzance; il adopte l'arc brisé aigu ou en ogive et s'applique à dissimuler l'extrados de ses voûtes et à ramener le plus qu'il peut l'extérieur du monument à l'horizontale des temples anciens. Si même il emploie ainsi l'arc, c'est que le bois est rare en Égypte, qu'il ne peut établir des charpentes, et que l'état de décadence de son pays ne lui permet plus de recourir aux poutres de pierre de l'architecture des pharaons. Cet arc est pour lui une poutre de briques. Souvent, il jette sur elle quelques troncs d'arbres et retourne à la plate-bande; sinon, il emploie le berceau elliptique et la voûte pénétrée en arc de cloître, mais jamais la coupole byzantine, et toujours il veut que le monument se profile en terrasse sur le ciel.

En Syrie, l'Islam avait trouvé le byzantin triomphant et les coupoles constellées de mosaïques. Mais, sous leurs courbes enveloppantes, toujours semblables à elles-mêmes, où pas un point ne s'ouvre à l'élan de l'âme, il s'était senti étouffer de même que le christianisme des ascètes : en Égypte, une communauté de sentiments le poussa vers l'école d'Alexandrie; il en accepta la donnée et ce fut elle qui bâtit la mosquée d'Amrou.

Musulmans ou chrétiens, tous les auteurs arabes sont d'accord pour reconnaître que l'architecte du lieutenant d'Omar fut un Copte nouvellement converti à la religion du Prophète. Le grand historien du Caire, Makrîsi, le relate dans sa *Topographie* et ajoute : « La mosquée d'Amrou-ibn-el-Aâs fut plusieurs fois rebâtie et agrandie, mais son ordonnance première se conserva au milieu de tous les remaniements. » Rien de plus

simple que cette ordonnance (fig. 7). La porte de la *gama* — mosquée — franchie, on pénètre dans une cour carrée — *sahn* — bordée sur ses quatre côtés de portiques — *liwan* — à plusieurs rangées de colonnes. Ce sont là les deux parties essentielles du temple. Elles décrivent deux zones concentriques que plus tard on séparera plus ou moins ostensiblement. La première, c'est le parvis des gentils, la partie non consacrée de la mosquée; la seconde, la partie sainte, qu'aucun contact impur ne doit souiller. Elle est ordinairement exhaussée d'un ou deux degrés au-dessus du *sahn*. Le *liwan* oriental, plus grand que les trois autres, forme le sanctuaire et s'étend en profondeur sur six rangées de colonnes, semblable à une salle hypostyle sur l'axe de laquelle s'ouvre, au mur de fond, une sorte de niche ou de fausse porte, — le *mirhab,* — qui donne au fidèle la direction — *kiblà* — de la kaábah de la Mekke. A droite du *mirhab* est la chaire, — *mimber,* — où monte l'*iman* — le prêtre — pour la lecture de la *khotba* — prière — ou du prône. En face, est une tribune — *dekké* — supportée par des colonnettes. C'est là que se tiennent les *mouballighîm* — chantres — qui font parvenir la prière de l'iman à la foule en la répétant mot à mot après lui. Au milieu du *sahn* est la fontaine des ablutions — *maïdâah;* — à l'angle sud-ouest du sanctuaire, un puits qu'un préjugé religieux prétend être en communication avec la fontaine Zem-Zem de la Mekke.

Aucun minaret ne s'élevait à l'origine au-dessus des portiques. Le muezzin du Prophète avait chanté à l'intérieur de la mosquée l'appel à la prière; après lui, ce fut du seuil du sanctuaire que cet appel fut fait, jus-

qu'à ce que El-Motassem (218 — 833) le réglementât et décidât que, pour être entendu à travers la ville, il devait retentir du haut du temple, ce qui d'ailleurs

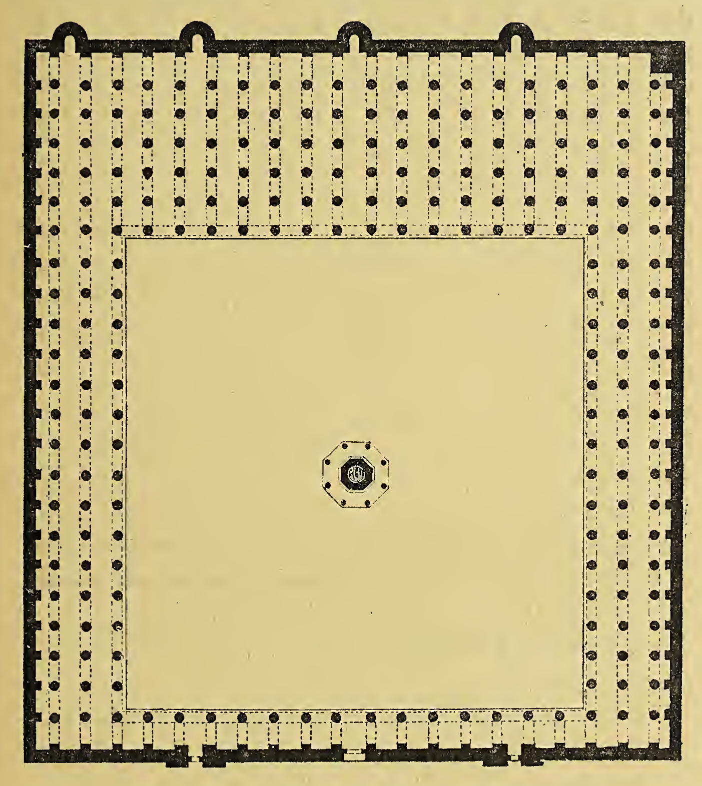


Fig. 7. — MOSQUÉE D'AMROU A FOSTAT. (Plan.)

était beaucoup plus conforme à la tradition d'Abraham appelant du haut des collines de la Mekke les fidèles à la kaábah.

D'interminables discussions se sont engagées autour

de cette question : l'arc brisé des portiques de la mosquée d'Amrou date-t-il de l'époque de la conquête? Aujourd'hui, plus de trois cents colonnes enlevées à des églises coptes reçoivent sur leurs chapiteaux la retombée d'arcs brisés, si obtus (fig. 8) qu'à première vue on les croirait en plein cintre; mais dans les plus anciens murs, des fenêtres et des niches sont percées, dont l'arc aigu appartient à un style antérieur. Sans doute, pour qui ignore l'art copte, l'arc brisé, apparu ainsi tout à coup, sans que rien le reliât aux formes architectoniques chères à l'école de Byzance, pouvait sembler à bon droit singulier. Mais cette arcature était celle de l'architecture copte depuis près de deux siècles : elle était le trait saillant d'un art sensitif qui justement venait de se séparer de l'hellénisme pour pouvoir suivre davantage ses inclinations natives : c'était pour cette raison même que l'Islam allait à lui. Les Coptes n'établirent jamais de distinction entre les monuments musulmans et leurs propres sanctuaires, et la mosquée de Fostat s'élève à l'instant où l'école d'Alexandrie a le plus employé l'ogive. L'arc brisé fut donc, à n'en pas douter, le premier cintrage des monuments arabes.

Telle est, dans ses traits généraux, la mosquée primitive; le soin qu'ont pris les Arabes de recueillir tout ce qui se rapportait à sa fondation nous permet de suivre pas à pas l'élaboration de ses divers éléments. Makrîsi et Ibn-Khaldoun nous apprennent d'abord qu'au temps où Mahomet bâtissait la mosquée de Médine, la direction de la kaâbah de la Mekke n'était pas indiquée au mur du sanctuaire; qu'on se tournait

à volonté pendant la prière vers Jérusalem ou la Mekke; que la mosquée d'Amrou, elle non plus, n'avait point



Fig. 8. — LA MOSQUÉE D'AMROU A FOSTAT.

de *mirhab* à l'origine, et qu'elle n'en fut dotée que par Abd-el-Aziz (65 — 685), qui gouverna l'Égypte sous le khalife Mérouan. Dès lors, chaque mosquée eut son

mirhab qui donna au fidèle l'orientation de la kaábah, et, à quelque distance qu'elle en fût, elle devint le vestibule de ce temple unique. Sans doute, elle n'est point la demeure de la divinité, ainsi qu'il en est des sanctuaires égyptiens ou chrétiens; le secret terrible de leurs naos ou de leurs tabernacles est banni de son enceinte, et tout au plus y peut-on trouver cette impression de trouble vague des salles hypostyles de l'Égypte; mais a-t-on eu raison de soutenir que la mosquée est dépourvue de tout mystère? Et ce temple invisible, éloigné souvent de plusieurs centaines de lieues de celui qui est censé courbé en prières devant le voile tendu à sa porte, sans qu'aucune image, aucune pensée puisse s'interposer entre elle et lui, n'est-il pas cent fois plus imposant et plus mystique que le naos du petit temple grec où se célébraient les orgies sacrées et devant lequel, aux jours de fête, se déroulaient des processions d'opéra?

Selon Makrîsi, les premiers *mirhabs* furent de simples bas-reliefs enclavés dans le mur est de la mosquée; un arceau sommairement tracé en formait toute la décoration. Plus tard, cet arceau se transforma en niche rappelant d'une manière plus tangible la porte murée de la kaábah.

Puis, quand le goût du luxe se fut répandu sous les successeurs des premiers khalifes, des revêtements de mosaïques, de marbre, d'or et d'argent vinrent en rehausser l'éclat. Certains sanctuaires eurent pour *mirhab* une sorte de meuble artistement sculpté, et souvent pris dans une châsse d'argent massif, fouillée d'arabesques et semée de pierreries; mais, au temps de

la dynastie des parents du Prophète, le *mirhab* n'est encore qu'une ébauche, que la ligne de contour rattache seule à l'art.

L'origine du *mimber* fut non moins modeste, mais beaucoup plus tourmentée. « L'an 7 de l'hégire, dit Makrîsi, le Prophète fit installer dans sa mosquée de Médine une tribune en bois de tamarix composée de quatre marches et une estrade à laquelle il monta pour la lecture du prône, ainsi qu'autrefois il était monté sur un tronc de palmier pour prêcher le Koran. » Chacun des successeurs de Mahomet, à la fois souverain et pontife, descendit un des degrés de l'escalier de cette chaire en signe d'humilité, et Amrou, s'étant servi dans sa mosquée de Fostat d'une tribune semblable, s'attira d'Omar la lettre suivante scrupuleusement consignée dans *la Topographie du Caire* : « On me dit que tu as fait mettre un *mimber* dans ta mosquée. Tu veux donc t'élever au-dessus des fidèles? Tu veux donc être debout pendant que les musulmans sont à tes pieds? Dès que tu auras reçu cette lettre, brise cette chaire. » Amrou, ajoute Makrîsi, s'empressa de la briser; et quelque temps encore les khalifes furent seuls à gravir le *mimber* de Médine, chacun d'eux continuant à se tenir sur la marche située au-dessous de celle qu'avait occupée son prédécesseur, jusqu'à ce que Alî, quatrième et dernier khalife légitime, se voyant arrivé à la dernière, s'écria : « Descendrons-nous ainsi jusqu'au centre de la terre? » et remonta sur l'estrade à la place qu'avait occupée Mahomet. Tous les khalifes suivirent depuis son exemple, et le prédicant — *khatib* — se plaça sur le degré le plus élevé de l'escalier.

Dès le règne d'Othman (25-36 — 644-655), une disposition particulière fut en outre introduite dans l'ordonnance du sanctuaire de la mosquée khalifale de la Mekke. Une cloison à claire-voie — *makhsourah* — enferma le *mirhab,* le *mimber* et le *dekké* de manière à établir une enceinte réservée au souverain. Voici le passage de Makrîsi relatif à cette clôture : « Le premier khalife qui établit un *makhsourah* fut Othman. Ce *makhsourah* était bâti en briques crues et il y avait des ouvertures pour que la foule pût voir le khalife pendant la récitation de la *khotba.* Omar-ibn-Abd-el-Aziz (99-101 — 717-720) fit le premier *makhsourah* en bois de *sadj.* »

La religion n'avait rien à voir dans cette disposition nouvelle; le *makhsourah* Othman n'avait qu'un but : mettre une barrière entre lui et le poignard des partisans de Alî, qui avaient choisi l'heure de la prière comme la plus propice à l'exécution de leurs complots. Précaution inutile d'ailleurs, le khalife fut assassiné au seuil de son *makhsourah.*

Néanmoins, chaque mosquée khalifale eut dans la suite son grillage, et bientôt le mot *makhsourah* servit à désigner le sanctuaire tout entier, alors même qu'il ne s'y trouvait aucune trace de clôture. Quelques auteurs ont même appliqué cette dénomination au sanctuaire des mosquées où jamais le khalife n'officia.

De l'ensemble de ces témoignages, il ressort qu'aucune décoration ne s'étendait aux murs de la mosquée primitive. Ses colonnes étaient maçonnées en briques crues comme le reste. Avaient-elles des chapiteaux? Ils eussent, dans ce cas, été enlevés aux églises chrétiennes.

Mais, quelque sommaires que soient ces monuments, ils sont déjà caractéristiques; le plan d'Amrou déjà s'impose; une école d'architecture se fonde déjà : une école qui dérive du copte, qui lui emprunte l'arc de ses arceaux et l'horizontale de sa toiture qu'aucune coupole ne surmonte. Des divergences instinctives changeront et remanieront ces premiers linéaments. L'origine copte de la kaábah de la Mekke et de la mosquée d'Amrou n'en demeure pas moins acquise, et ce sont ces deux monuments qui, pendant la période d'élaboration du style architectural arabe, l'ont dominé tout entier.

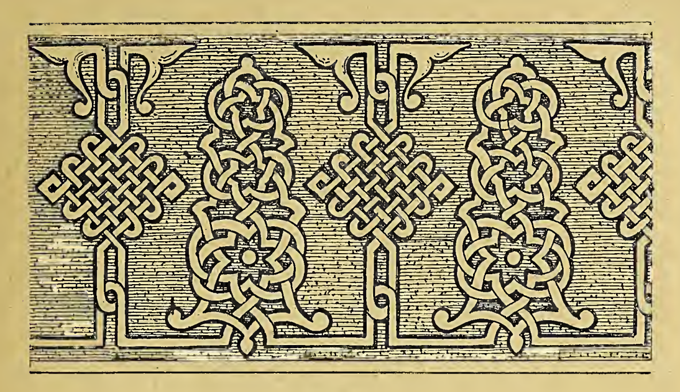


Fig. 9.

LIVRE II

LES KHALIFES DE DAMAS ET DE BAGHDAD

CHAPITRE PREMIER

DÉVELOPPEMENT DE L'ARCHITECTURE

—

I. — LE RÔLE DE L'ÉGYPTE SOUS LES KHALIFES DE DAMAS.

A la mort de Alî, assassiné l'an 41 de l'hégire (661), de graves événements se précipitèrent en Orient, dont les conséquences furent de donner à l'Égypte une prépondérance absolue sur l'art arabe. L'un des meur-

triers du khalife, Moaouyah, petit-fils d'Ommîah, gouverneur de Syrie, s'empara du pouvoir. Attaqué par les descendants du Prophète, Hosseïn, fils de Alî; Abd-er-Rhaman, fils d'Abou-Bekr, et Abd-Allah, fils de Zobeyr, la moitié de l'empire se détacha de sa cause et des guerres sans fin s'ensuivirent, coupées par le massacre de Hosseïn et le triomphe momentané d'Abd-Allah. Mais, à peine arrivé au trône, ce dernier se voyait contraint de reprendre la lutte. La Syrie, inféodée à Moaouyah, reconnaissait pour khalife Mérouan-ibn-el-Hakim, de la branche collatérale des Ommîades, et de nouveau l'Islam se partageait en deux fractions égales. La Mekke restait aux mains des partisans de la dynastie légitime, et Mérouan, reconnu par l'Égypte, y plaçait l'un de ses fils, Abd-el-Aziz, comme gouverneur et faisait de Damas la capitale du khalifat.

Cette dernière guerre assurait la suprématie de l'Égypte. Maîtres de la Mekke, les partisans des descendants du Prophète avaient au service de leur cause le prestige que leur donnait la possession de la kaábah. C'était beaucoup aux yeux des fidèles. Abd-el-Melek, fils de Mérouan, se souvenant juste à point que Mahomet avait choisi Jérusalem pour ville sainte, avant de donner ce rang à la Mekke, songea à affaiblir le prestige religieux de ses ennemis en la rétablissant dans ses prérogatives. « Il déclara hérétique le pèlerinage de la Mekke, dit Makrîsi, et ordonna que dorénavant les cérémonies qui s'exécutaient à la kaábah auraient lieu à Jérusalem, à la mosquée d'El-Aksah, qu'il fit reconstruire magnifiquement. Dès lors, l'Égypte cessa d'envoyer à la Mekke les riches tapis que, suivant les

ordres d'Abd-Allah-ibn-Zobeyr, elle fabriquait pour en voiler la kaábah. »

Cet attachement de l'Égypte à la cause du khalife ommîade permet de supposer que ce fut elle qui lui fournit la plupart des maçons de sa ville sainte. D'ailleurs, Abd-el-Aziz, fils du khalife, continuait à gouverner l'Égypte et savait, pour les avoir employés à la construction de ses monuments, l'aptitude des Coptes à tous les travaux manuels. Dans la mosquée d'Amrou, il avait fait placer une chaire sculptée arrachée à une église, œuvre d'un artiste chrétien, un Copte de Dendérah nommé Boktor. A Fostat, il s'était bâti un palais, le *dar el modahebah* — la maison dorée — dont les ouvriers avaient été Coptes aussi. La Mekke reconquise, Abd-el-Melek en releva les portiques, leur donna un toit de *sadj* et mit aux chapiteaux de chaque colonne un revêtement d'or. C'était le premier pas vers la recherche de l'éclat du décor et de la richesse. El-Oualîd, fils d'Abd-el-Melek, imprima à cette évolution un essor extraordinaire si intense que, n'était la disparition des monuments de son règne, elle aurait pris rang parmi les étapes de l'art arabe.

A Jérusalem, il rebâtit d'abord la mosquée d'Omar et la couvrit d'un dôme de cuivre enlevé à une église de Bâalbek; de même que, quelques années auparavant, Mérouan avait fait couronner d'une coupole le sanctuaire qui, pendant sa lutte contre Abd-Allah (fig. 10), avait été la kaábah rivale de la kaábah de la Mekke. Faut-il voir là un courant artistique? Non, certes, car ces deux temples à coupole sont les seuls que, pendant les deux premiers siècles de l'hégire, on puisse citer;

de plus, la kaábah de Jérusalem, le dôme de la roche Koubbet-es-Sakhrah — n'a rien à voir avec la mosquée. C'est un monument commémoratif, qui n'a pour but que de préserver et de consacrer une place à laquelle se rattachent des souvenirs religieux[1], et ses architectes furent des Grecs, de même que ceux au service d'El-Oualîd. Il ne représente donc point une manière de l'art arabe, mais une forme byzantine égarée dans l'Islam, et il faut croire que l'effet n'en fut pas heureux, puisqu'aucun artiste oriental ne songea à s'en inspirer. Puis, à Damas, le khalife se fit élever par ces mêmes Grecs une mosquée dont il ne nous reste que des descriptions insuffisantes; mais

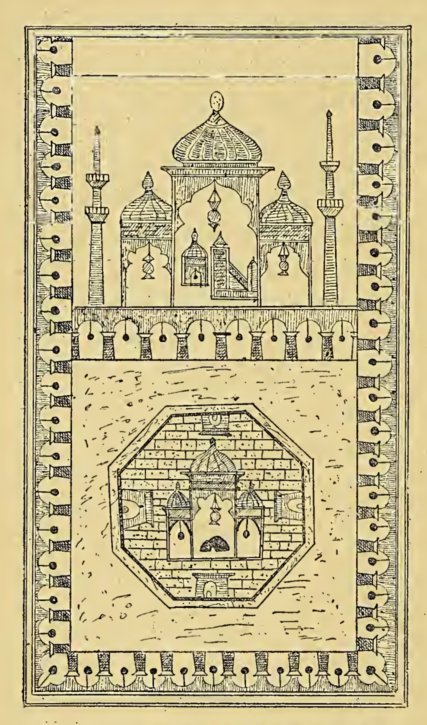


Fig. 10. — KOUBBET-ES-SAKHRAH.
(Miniature du XVe siècle.)

1. La *Sakhrah* est, selon la tradition musulmane, un quartier de rocher dont, sur l'ordre du Seigneur, Moïse avait fait la *kiblà* qui avait marqué aux ismaëliens la direction à observer

en même temps il entreprenait la restauration des deux sanctuaires les plus vénérés de la religion : la mosquée de Médine et celle de la kaábah.

A la Mekke, il jeta bas les portiques de son père et les agrandit. Le premier il y plaça des colonnes de granit, des lambris de marbre et un toit de *sadj* décoré. A Médine, la petite mosquée du Prophète disparut pour faire place à un vaste édifice. Un passage de l'historien El-Samhoudy l'éclaire d'un jour curieux, qui montre que ses constructeurs furent des Coptes et que leur temple s'éloigna sensiblement de celui de Damas. « Quand, dit-il, El-Oualîd se proposa de rebâtir la mosquée du Prophète, il écrivit à l'empereur grec pour l'informer de son intention et de son besoin d'ouvriers et de matériaux. L'empereur lui envoya des mosaïques — *fesfesa* — et quatre-vingts ouvriers, quarante Grecs et quarante Coptes. Quand le khalife vint en pèlerinage à Médine et qu'il vit la mosquée, il s'écria : « Quelle « différence entre ma mosquée et la vôtre ! » Et *el abou* (le père, ce qui prouve que c'est un Copte qui va parler) lui répondit : « — Nous avons bâti à la façon des « mosquées et vous avez bâti à la façon des églises. »

pendant la prière, jusqu'à ce que Mahomet lui substituât la kaábah.

Le *Koubbet-es-Sakhrah* n'est d'ailleurs que le lieu saint d'un groupe d'édifices bâti au bord de l'*ouady Djehennem* — le val de l'Enfer — et qui comprend dans son *Haram* — périmètre — le *Koubbet Yaqoub* — la coupole de Jacob, le portique de Suleïman — Salomon — la mosquée du *Mehd Issa* — du berceau de Jésus et la mosquée El-Akça où, selon la tradition, Allah transporta le Prophète dans la nuit du *Miradj*. Voir M. de Vogüé, *le Temple de Jérusalem*.

Ce fragment de discours, plus que tout commentaire, démontre que les Coptes avaient érigé à Médine une mosquée très différente de celle de Damas, qui, elle, était la copie d'une église byzantine, tandis que l'œuvre copte n'était autre que celle de la mosquée d'Amrou, mais enrichie de mosaïques, étincelante de dorures, parée en un mot de divers arts juxtaposés.

Même dans l'art civil, il semble que ce furent les Coptes qui introduisirent dans tout le khalifat les règles de leur architecture. A côté de la mosquée byzantine d'El-Oualîd, se fonde à Damas un grand hôpital — *mâr̄istan* — qui, dix siècles plus tard, servira de modèle au sultan Kalaoûn pour la construction du *mâristan* du Caire; et ce *mâristan,* si la copie du sultan fut exacte, représente l'art copte dans ce qu'il eut de plus parfait. En Égypte, cette même école bâtit le nilomètre de Raoudah, que détruisit deux siècles plus tard El-Mamoun. Makrîsi nous le dépeint comme mesurant en plan dix-huit pieds carrés et montrant sur chaque face une arcade ogivale de six pieds de large et trois de profondeur. Mais, contraints à chercher dans les auteurs la description de tous ces monuments, il nous est difficile de nous figurer exactement ce qu'ils furent. Pourtant, le soin qu'ils ont pris de nous vanter leur magnificence, l'insistance qu'ils ont mise à nous parler de leurs mosaïques, de leurs marbres, de leurs revêtements d'or et d'argent nous sont un signe de leur faste imité de celui des monuments chrétiens d'alors.

II. — LES KHALIFES DE BAGHDAD.

Ce faste, le règne des Abbassides le porta à son extrême limite. L'an 127 (744), un descendant de Hachem, bisaïeul du Prophète, Abou-el-Abbas, se soulevait contre Mérouan II, comme autrefois Moaouyah contre les khalifes légitimes. Maître du Korassan, Koufah lui ouvrait ses portes, et Mérouan, défait à Mossoul, allait chercher en Égypte l'asile qu'il croyait ne plus pouvoir trouver à Damas. Mais, saisi par les émissaires envoyés à sa poursuite, il était étranglé sans autre forme de procès, et Abou-el-Abbas, reconnu khalife, transportait le siège du gouvernement de Damas à Baghdad et le premier donnait à sa dynastie cette extraordinaire impulsion qui signala les règnes d'El-Mansour, d'Er-Reschîd et d'El-Mamoun, et fit d'eux comme autant de héros de contes entrevus à travers la poésie des *Mille et une Nuits*.

Le contre-coup de ces événements eut pour l'Occident des conséquences considérables. A peine intronisé, Moaouyah avait étendu sa domination sur tout le nord de l'Afrique jusqu'à Kaïrouan. Depuis, les armées ommîades s'étaient avancées au cœur de l'Espagne, et Turykh, lieutenant d'El-Oualîd, avait conquis Tolède et donné son nom à la montagne qui commande Gibraltar. L'Islam y avait déjà fait des progrès rapides quand Abou-el-Abbas, voulant s'assurer le pouvoir par le massacre de tous les descendants des Ommîades, ce fut là que l'un d'eux, Abd-er-Rhaman, — le seul qui

ait échappé au khalife, — alla se réfugier. Reconnu pour souverain par le nord de l'Afrique, — le *Moghreb,* — il y devint le chef des Ommîades d'Occident, et son empire, affranchi pour toujours de la suzeraineté de Baghdad, poursuivit désormais le progrès de sa civilisation sans rien demander à celle de l'Orient. Un à un germent alors en Espagne ces monuments étonnants, d'un style où la délicatesse des contours, la complexité du décor, le miroitement des couleurs se fondent en une impression de mollesse infinie. En 170 (883), la mosquée de Cordoue apparaît avec ses arceaux festonnés, le damier de ses marbres aux nuances vives et la broderie de ses chapiteaux. Les stucs se découpent en dentelles, la mosaïque et la faïence tapissent de leur floraison polychrome des pans de murs tout entiers. Pourtant, à regarder de près tout cela, l'enchantement bientôt se dissipe : le fini de l'exécution manque, l'arabesque n'est qu'un brutal moulage, les lambris qu'un mensonge doré. L'artiste n'est pas encore sûr de lui ; il ne sait pas encore enlever ses méplats sur un fond de bois ou de plâtre, et, comme souvent il l'a senti, les moyens par lesquels il a essayé de le dissimuler n'ont fait que le souligner. D'où venaient ces artistes ? Certains, sans aucun doute, avaient suivi Moaouyah et El-Oualîd, et s'étaient établis au Moghreb ou en Espagne à l'époque de la conquête. Grecs ou Coptes, ils avaient bâti les premiers monuments à l'imitation de ceux de la Mekke, de Médine, du Caire ou de Damas. Mais l'avènement des Ommîades d'Occident, en émancipant le Moghreb, avait du même coup rendu l'art indépendant, et les hérédités des anciennes races s'étaient une fois de plus

fait jour dans le style du culte nouveau. C'est donc le caractère d'une race occidentale qu'on y retrouve, et de là découlent ces mille traits particuliers qui en font un art spécial et le séparent de l'art de l'Orient.

A Baghdad, pendant ce temps, les architectes d'El-Mansour, de Haroun et d'El-Mamoun érigeaient ces palais dont la magnificence est pour nous restée si présente, que rien que d'y penser suffit à nous donner cet éblouissement qu'éprouva Charlemagne lorsqu'à Aix-la-Chapelle il reçut, pour la première fois, les ambassadeurs d'Er-Reschîd. La cour des khalifes devenait l'école par excellence où se formaient les poètes, les artistes, les théologiens et les savants. Des conférences doctrinales s'y assemblaient, auxquelles les souverains aimaient à prendre part à titre de philosophes. Ce n'étaient plus les barbares qui avaient conquis l'empire au temps du Prophète, mais des *dilettanti*, des protecteurs des lettres et des arts, quelquefois même des penseurs. Haroun découvrait l'algèbre, faisait traduire les livres hébreux, syriaques, grecs et latins en arabe; El-Mamoun restaurait Baghdad et la mosquée de la kaábah ; il se plaisait à réunir les théologiens de Byzance, les mages de Perse, les rabbins juifs, les brahmines hindous et les pontifes guèbres, et à sonder avec eux les problèmes les plus obscurs du cœur humain; il prenait part aux travaux des astronomes, surveillait la construction de ses palais et, tel qu'un Médicis, s'intéressait à tout ce qui touchait à la littérature et à l'art. Molaouakkel-ala-Allah se bâtissait ce palais Djafîr dont la splendeur surpassait celle des palais de Haroun ; Baghdad était devenue un foyer vers lequel affluaient

toutes les forces vives de l'art arabe pour se répandre et rayonner sur l'Islam.

Rien n'est resté debout de ces édifices. Dévastés à chaque invasion ou à chaque émeute, pillés, dépouillés de leurs ornements précieux, ils ne furent bientôt plus qu'un amas de décombres méconnaissables, où chacun vint puiser des matériaux de construction. La perte est d'autant plus irréparable que l'art de cette période dut être pour l'Occident encore barbare la révélation d'une chose inconnue, à laquelle il a trop pensé pour n'avoir point essayé de l'imiter. En France, les Maures d'Espagne, déjà maîtres de la Provence, du Languedoc et de l'Aquitaine, s'avancent en Poitou pour ne s'arrêter qu'en Bourgogne, à Tournus. En 184 (800), les Aghlabites s'emparent de la Sicile et étendent leur domination sur la côte sud de l'Italie. Constantinople assiégée ne résiste qu'à grand'peine aux armées du khalife. Les pays ainsi envahis étaient ruinés, soit; mais il entrait trop dans les mœurs des Arabes de bâtir partout où la victoire les avait poussés pour qu'ils n'aient point couvert de leurs monuments les villes qu'ils avaient saccagées, comme s'ils devaient y rester toujours.

Réduits aux récits qui nous sont parvenus, ces monuments nous semblent pourtant si nets et si précis! C'est un ensorcellement des yeux, une fulgurance magique; nous nous figurons les marbres jaspés de leurs colonnes, l'or ciselé de leurs chapiteaux, leurs jets d'eau pleurants au milieu des cours pavées de fines mosaïques, les grillages d'argent de leurs fenêtres, les lianes des arabesques multicolores enroulées à l'ogive de leurs arceaux. En était-il ainsi? Makrîsi, auquel il faut

toujours en revenir, nous dit simplement que sous El-Mamoun, un soulèvement s'étant produit en Égypte, le prince vint en personne le réprimer; que la majeure partie des rebelles étaient des Coptes, et que la répression dégénéra en une persécution au cours de laquelle cent vingt églises et quatre-vingt-trois couvents de haute Égypte furent transformés en mosquées; autant à Fostat, et un plus grand nombre encore dans le désert oriental. Le procédé était fort expéditif, du reste; il consistait à faire du portail de l'église le *mirhab* de la mosquée et à en effacer la croix.....

Une fois de plus l'architecture copte était celle des monuments de l'Islam; et si l'on songe que sous Haroun, le frère du khalife fut gouverneur de l'Égypte, et qu'une esclave copte, envoyée par lui à Haroun, sut prendre assez d'ascendant sur son maître pour, devenue favorite, faire rétablir les Coptes dans les anciens privilèges que leur avait concédés Amrou, on se prend à penser que l'art des palais de Baghdad ne fut pas sans demander à l'Égypte ses praticiens connus comme habiles en toutes les œuvres d'art.

III. — LES ÉMIRS TOULOUNIDES.

Au règne brillant d'El-Mamoun succéda une longue période de troubles. Le khalife El-Motassem-b-Illah crut y mettre enfin terme en se créant une garde d'esclaves turcomans qu'il avait fait prisonniers ou qui lui avaient été envoyés en tribut. Doués d'une intelligence vive et d'une bravoure à toute épreuve, ceux-ci, à peine

organisés, prétendirent aux premières dignités de l'armée et disposèrent du pouvoir à leur caprice; si bien que le khalife, loin de s'appuyer sur eux, se trouva à leur merci.

Le fils de l'un d'eux, Ahmed-Ibn-Touloûn, s'était très jeune fait remarquer par des actions d'éclat et avait vu de ce fait la faveur royale venir à lui. Nommé gouverneur militaire de l'Égypte, il se mêla aux intrigues dont elle était à cet instant déchirée, et bientôt, encouragé par la faiblesse du khalife El-Motamed-ala-Allah, s'arrogea les prérogatives d'un chef absolu.

Cette révolte fut le prélude de l'une des grandes étapes de l'art arabe, la première qu'il nous soit donné de connaître. Fostat, l'ancienne capitale d'Amrou, avait depuis longtemps débordé sur la plaine, pour créer le bourg d'El-Askar, — de l'armée, — devenu depuis près d'un siècle le siège du gouvernement. Mais, dans ce bourg, Touloûn ne se sentait pas assez en sûreté pour mettre à exécution ses projets d'indépendance; et à peine arrivé en Égypte, son premier soin fut de choisir à l'est de Fostat une position forte, qu'il pût ceindre de murailles inexpugnables. Un contrefort de la chaîne arabique, le mont Yeskhour, semblait placé là tout exprès : comme par enchantement une ville s'y éleva, Kotayeh — les fiefs, — ainsi nommée en raison de la distribution du terrain qu'en fit le nouveau maître à ses officiers.

Sa grande mosquée, quoique fort délabrée, est cependant restée le type parfait de l'art arabe des premiers siècles de l'hégire. Le plan (fig. 11) est celui des sanctuaires primitifs. La fontaine des ablutions occupe le

centre d'une cour carrée de quatre-vingt-dix mètres de côté, entourée sur trois de ses faces d'un double portique. A l'est est le sanctuaire, divisé en cinq rangées

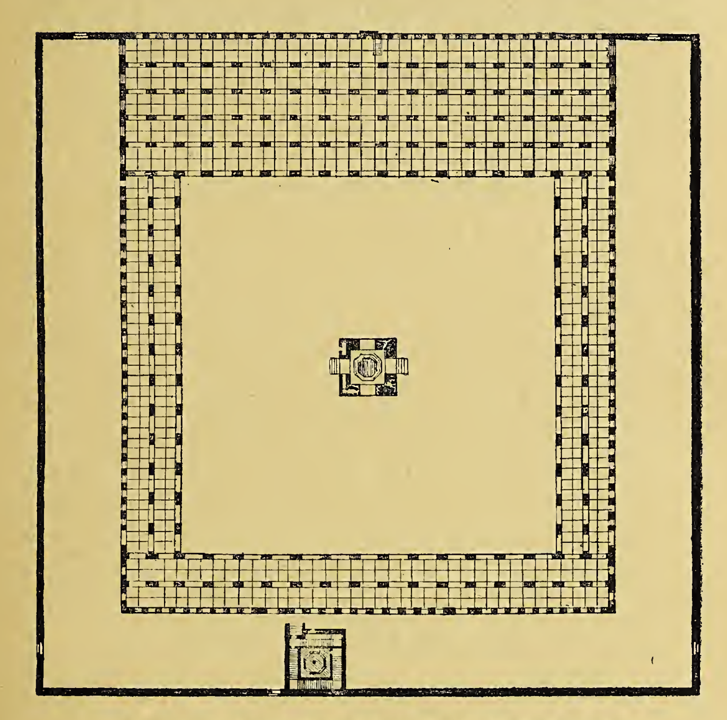


Fig. 11. — PLAN DE LA MOSQUÉE DE TOULOUN.

de nefs dont l'ensemble rappelle la disposition de la salle hypostyle et, pareil à une enceinte de temple antique, un mur continu enclôt de toutes parts la mosquée et enferme sur sa façade la base de son minaret.

Selon Makrîsi, ce plan fut l'œuvre d'un certain Copte, architecte ordinaire de Touloûn, qui venait de

terminer l'une des fontaines de la ville nouvelle. Tombé en disgrâce et jeté en prison, il apprend que l'émir a demandé à des Grecs un temple dont la grandeur et la beauté surpassent tout ce qui a été imaginé jusque-là; que les Grecs disent ne pouvoir le faire qu'à la condition qu'il leur sera fourni trois cents colonnes d'églises coptes; et que Touloûn hésite, ne sachant comment concilier son désir et la crainte de choquer trop ouvertement le fanatisme chrétien. Il reprend courage, fait parvenir à Touloûn une lettre dans laquelle il lui offre de lui bâtir une mosquée aussi belle qu'il la voudra sans l'emploi d'une seule colonne ; et celui-ci, ravi, fait mettre son architecte en liberté et le comble d'honneurs.

L'étude de la mosquée de Touloûn confirme de tous points cette anecdote de l'historien arabe. L'arcature ogivale des arceaux, la disposition des nefs du sanctuaire, les sculptures des archivoltes et des frises, tout cela est évidemment l'œuvre d'un Copte. Chacun des trois *liwans* a une double rangée d'arcades reçues à leur retombée par des pieds-droits flanqués de quatre colonnettes maçonnées ; le *makhsourah* de cinq rangées d'arceaux pareils (fig. 12).

Chaque pied-droit est percé d'une baie dont la proportion et la disposition reproduisent celles des grandes arcades ; et sur le sanctuaire et les portiques règne un plafond de sycomore naguère constellé d'étoiles d'or sur fond azur. Or l'ogive, je l'ai déjà dit, était l'une des formes essentielles de l'architecture copte : pas un couvent ou pas une église qui n'ait eu des arcs aigus ; pas une non plus qui n'ait eu des

piliers à colonnettes cantonnées : seulement l'art copte

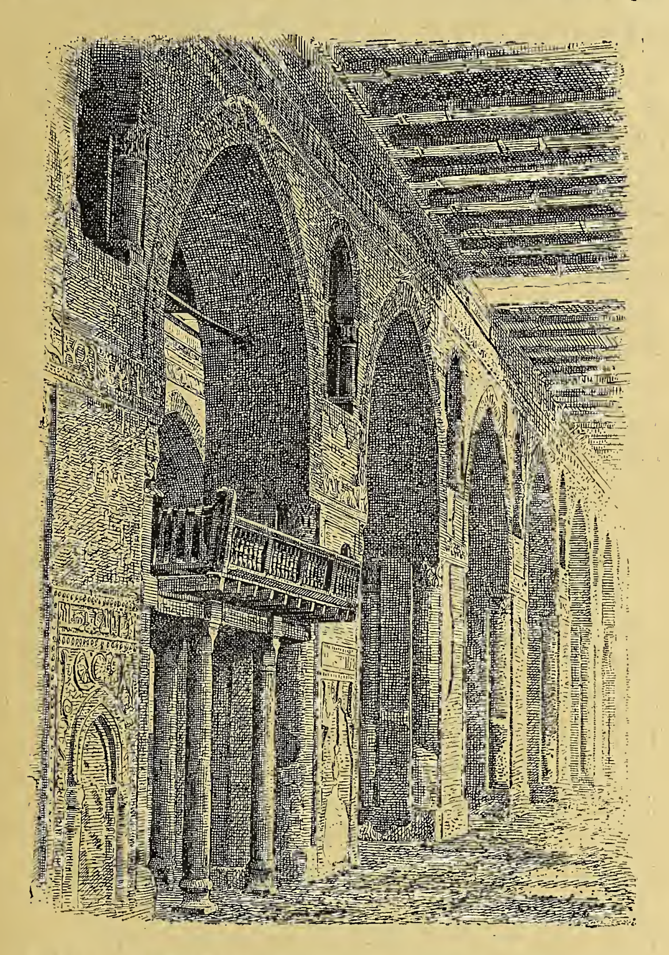


Fig. 12. — SANCTUAIRE DE LA MOSQUÉE DE TOULOUN.

est pauvre et barbare, et personne ne s'est arrêté aux

rapports qui l'unissaient à l'art arabe et n'en a recherché la trace sous le décor des monuments et l'Islam.

La chose eût été d'autant plus facile pourtant, que ce décor tout en placage a disparu et qu'il n'en est resté que l'ossature. Sa splendeur étonna ceux-là qui, à Baghdad, avaient vu le luxe inouï d'El-Mamoun. La crédulité populaire chercha bientôt une source surnaturelle à tant de merveilles et supposa que, pour les réaliser, il avait fallu à Touloûn des trésors immenses, que des songes et des incantations lui avaient procurés.

De fait, les sommes dépensées se montaient à 120,000 dynars, plus de 1,800,000 francs de notre monnaie actuelle; et si nous nous reportons aux descriptions qui nous sont restées de l'inauguration de la mosquée, l'effet produit sur l'esprit de la foule dut être effectivement éblouissant.

Ce fut un vendredi de Ramadan 265 (879) qu'eut lieu cette cérémonie. Alors, des mosaïques paraient les murs jusqu'aux frises; un pavement de marbre courait sur le sol, recouvert de fines nattes de Samanah et de tapis de Behneseh : le Koran tout entier se déroulait en caractères dorés au-dessus des portiques; une frise découpée à jour le surmontait, faite, disent certains auteurs, d'ambre merveilleusement travaillé. Le pavillon de la fontaine des ablutions avait une colonnade de marbre; au milieu était un jet d'eau enfermé dans un bassin d'albâtre oriental; des treillis d'or régnaient entre les colonnettes, et d'un plafond étoilé pendaient des lampes et des brûle-parfums. Au sanctuaire, la *kibla* brillait ruisselante de dorures, enduite d'essence de

rose, de santal et de safran ; le *mimber* et le *dekké* étaient de bois précieux. Le soir, quand la nuit tombait, d'immenses lampes de bronze — *tennours,* — accrochées dans l'axe de chaque arcade, se chargeaient de cordons de lumière; des pastilles d'ambre parsemaient le sol, emplissant les *liwans* de nuages embaumés, et dans ce scintillement de feu, dans ce tournoiement de vapeurs odorantes s'effaçait la réalité des contours : ils n'étaient plus qu'une griserie d'images abstraites, une irradiation de couleurs changeantes et un frissonnement de parfums.

Deux tendances se dégagent de cet art et ne font que grandir dans la suite : la recherche de l'élancement architectural obtenu par l'arc brisé et une prédilection marquée pour une ornementation faite de la répétition d'un motif initial donné. L'arc ne s'est pas encore fait aigu, l'ornementation n'a pas encore atteint à l'uniformité absolue ; mais c'est le style copte que partout on retrouve, lui qui inspire les divers artistes qui travaillent à la mosquée, de même que plus tard on le retrouvera dans tous ses détails.

Une autre tendance qu'il est bon de noter, mais qui à cette heure ne fut point le propre de l'art arabe est la soif de luxe effréné que trahit l'emploi des métaux rares où s'incrustent les gemmes, des dallages de mosaïques et des lambris de bois sculptés peints et dorés. Au palais de Touloûn et de son fils Khomarouyah, ce luxe touche de près à la magie. Les monuments ont disparu, mais bien des descriptions nous montrent assez dans quel esprit ils étaient conçus.

« Le palais de Khomarouyah, dit Makrîsi, était

un bâtiment admirable, avec des jardins plus admirables encore. Les parterres étaient disposés de manière à figurer les versets du Koran mêlés à des ornementations capricieuses. Chaque tronc d'arbre avait son enveloppe de cuivre doré et des conduites qui l'entouraient d'un réseau de fontaines. A chaque pas, ce n'était que prodiges nouveaux. Ici une tour en bois renfermant des oiseaux de toutes espèces; là des statues du souverain et de ses femmes habillées de riches étoffes, couvertes de pierreries et le diadème au front. Plus loin, une ménagerie dont chaque loge, garnie d'un beau bassin de marbre, renfermait un fauve apprivoisé. Ailleurs, c'était un belvédère qui dominait le cours du Nil et le désert. Mais la construction la plus extraordinaire de ce palais était un bassin de cinquante coudées entouré d'une colonnade dont chaque chapiteau était d'argent massif. En guise d'eau, le bassin contenait du mercure, et l'on conçoit sans peine quel étrange effet produisait ce lac immobile sous les rayons du soleil et les lueurs de la lune. Le prince aimait, dit-on, à s'y laisser bercer sur un vaste coussin gonflé d'air que des anneaux d'argent et des cordes de soie retenaient aux bords. »

CHAPITRE II

FORMATION DU STYLE ORNEMENTAL

—

I. — LES REPRÉSENTATIONS ANIMÉES.

Si invraisemblables que paraissent ces descriptions, elles ne sont cependant point fantaisistes. — J'en ai retranché les détails qui eussent paru exagérés. Le sont-ils même ? C'est peu probable. Du IVe au IXe siècle de l'hégire, khalifes, sultans et émirs allèrent toujours au delà de toutes les chimères et vécurent dans une atmosphère de songes réalisés. Seulement, ces songes étaient trop riches. Les matériaux mis en œuvre éveillèrent la convoitise des barbares. Ils disparurent pillés, fondus, convertis en espèces sonnantes frappées à l'effigie de tous les vainqueurs.

Maintenant, ce n'est que par quelques frises de plâtre, quelques panneaux de bois vermoulu qu'il est possible de se figurer le tableau qui souleva ces enthousiasmes ; et ici une question se pose, la première qui surgisse au début de toute étude d'art arabe. L'Islam proscrivit-il la forme humaine[1] ? Et cette proscription,

1. Lavoix, *les Arts musulmans : de l'emploi des figures* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875).

Al. Gayet, *Des tendances de l'art de l'Orient ancien à la période chrétienne. La sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892).

pour vraie qu'on la tienne, est-ce à elle que l'Orient a été fidèle en se confinant dans le style ornemental?

Ce fut par l'affirmative que longtemps on se contenta de résoudre cette double question sans chercher davantage; mais, aujourd'hui examinée sur toutes faces, elle a laissé place à plus d'un doute : l'étude des monuments coptes les eût sensiblement accrus.

Deux lois régissent le monde musulman : la *Sounnah* et l'*Hadith;* l'une est la loi écrite, donnée par le Prophète; l'autre, le recueil d'opinions exprimées par lui et conservées par ses disciples.

Or un seul verset de la *Sounnah* peut être considéré comme une proscription des figures animées. Le voici : « O Croyant! le vin, les jeux de hasard et les idoles sont des abominations inventées par Satan; abstenez-vous-en et vous serez heureux. »

Par contre, l'*Hadith* renferme les deux sentences suivantes : « Malheur à celui qui aura peint un être vivant! Au jour du Jugement dernier les personnages qu'il aura représentés sortiront du tombeau et viendront se joindre à lui pour lui demander une âme. Alors, cet homme, impuissant à donner la vie à son œuvre, brûlera des flammes éternelles. » Et plus loin : « Dieu m'a envoyé contre trois sortes de gens pour les anéantir et les confondre. Ce sont les orgueilleux, les polythéistes et les idolâtres. Gardez-vous donc de représenter soit le Seigneur, soit l'homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés. »

Ce dernier passage a le don d'être clair, j'en conviens, mais en même temps le défaut de n'être qu'un

commentaire... et l'esprit subtil du commentateur a bien pu exagérer légèrement le précepte entendu.

Admettons pourtant qu'il traduise une interdiction absolue, est-ce une raison pour que toute une école d'art lui ait obéi ? La Perse, pour musulmane qu'elle soit, n'en aurait pas moins fait bon marché de cette défense; elle a eu ses tableaux, ses statues et des collections entières d'aquarelles sont même là qui nous prouvent d'un talent fort délicat de ses imagiers. En eût-il été autrement dans le reste de l'empire des khalifes si les mêmes affinités s'y étaient manifestées? Pour ma part, je ne le pense pas. En proscrivant la forme humaine, l'*Hadith* résumait en un dogme l'inclination des races spiritualistes ; en y renonçant, l'art arabe cédait à une répugnance héréditaire dont la trace se retrouve à chaque pas dans l'histoire des peuples de l'Orient.

C'est d'abord l'anathème dont les Pères de l'Église chrétienne frappent les images; l'acharnement déployé contre elles par les Orientaux pendant la querelle des iconoclastes[1] et cet éloignement pour toute représentation animée dont de bonne heure fait preuve l'école byzantine de la Syrie du nord. Les villes de haute Syrie explorées par M. de Vogüé[2] n'ont pas de bas-reliefs à personnages; sur les monuments coptes d'Égypte[3] se lit la même répulsion pour l'imitation, la même recherche d'un art où puissent s'incarner des rêves d'infini.

1. Ch. Bayet, *l'Art byzantin* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, A. Quantin, éditeur).

2. De Vogüé, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale du* IVe *au* VIIe *siècle.*

3. Al. Gayet, *la Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1892).

Le sculpteur s'adonne à l'arabesque, à l'assemblage de formes symétriques, à la poursuite de l'incréé. Livré à lui-même, il eût alors trouvé la formule d'un art nouveau et donné au christianisme primitif son interprétation véritable. Par malheur, l'hellénisme le paralysait. Non content d'emprisonner l'âme sous la coupole, il avait fait des figures chrétiennes une bacchanale olympienne, et grâce à la suprématie religieuse exercée par lui, son thème s'était implanté comme celui de l'art de la chrétienté. Le spiritualisme de la Syrie et de l'Égypte avait pu se rebeller, il n'avait pas eu à son service un enseignement qui lui permît de s'imposer par des chefs-d'œuvre; il avait pu poursuivre son idéal, il n'avait pu le proclamer. Délivré de cette tutelle par l'apparition de l'Islam, il reprenait son indépendance et, pour avoir été comprimé par elle, se réveillait plus vivace que jamais. C'est là seulement qu'il faut chercher la cause de l'éloignement de l'Orient pour la forme humaine. Les anatomistes grecs avaient trop froissé son sentiment: ils s'étaient trop complu à lui montrer des paquets de chair là où, selon lui, devait vibrer une croyance; et à le froisser ainsi, ils avaient fini par le lasser pour toujours.

La première, l'école d'Alexandrie, en proie à cet état d'âme qu'avec les théologiens j'ai nommé « la délectation morose », s'était détachée de Byzance pour chercher dans un art rythmique l'expression de ses extases. Elle était retournée aux assemblages réguliers de motifs fleuris, de losanges et de carrés ornemanés des plafonds des tombes de l'ancienne Égypte; puis, quand, au concile de Chalcédoine, l'église copte s'était séparée de

l'église grecque, elle avait rompu, elle aussi, avec l'art byzantin. Monophysite, le Copte, pour cela même qu'il ne reconnaissait dans la divinité que la nature divine, s'était éloigné de la plastique humaine. Les formes, un instant encore conservées, s'étaient une à une déprimées et rigidifiées : au modèle s'était substitué un agencement géométrique de feuillages disposés selon une symétrie voulue, des arabesques et des fleurons. Rien de plus curieux que les figures de cette période : « Qu'il ait à sculpter le buste d'un homme ou le corps d'un lion, l'artiste revient constamment à la ligne droite, à l'horizontale, à la verticale, aux plans successifs que rien ne relie entre eux. S'il s'agit d'un homme, le nez devient un cylindre, les yeux des globes sertis dans d'étroits ovales, les pectoraux s'accusent par deux circonférences et le pli du ventre par un demi-cercle. Chez le lion, la décomposition de la forme est encore plus grande. Chez lui aussi, le masque commence par se rigidifier, les prunelles par se faire sphériques ; puis les dents et les griffes se changent en denticules, pendant que la tête devient un ovoïde où rien ne rappelle le crâne ; et le mufle finit par n'être bientôt plus qu'un mascaron mi-partie animal, mi-partie ornemental, qui du lion n'a plus que l'apparence. A l'animal appartiennent encore les grandes lignes et les masses, mais tout le détail se complique d'éléments étrangers. Au relief anatomique succède une composition qui va toujours le remplaçant, les oreilles et les lèvres se contournent en feuillages, la crinière en palmettes et le nez en fleuron trilobé. Pour rendre l'idée qu'il se faisait de l'homme ou de l'animal, il eût fallu au Copte, comme

à ses ancêtres, fausser les proportions anatomiques, avoir recours à de véritables architectures animales ou humaines et provoquer par des rapports de ligne le sentiment perçu. Ce qui avait été d'abord l'exception devint bientôt la règle, et l'Égypte ralliée à la doctrine monophysite, ce style se constitua et s'affermit. Une à une chaque forme animée s'altéra et disparut, son détail se mêla de polygones, de branches de feuillages, d'enroulements et d'arabesques qui peu à peu l'absorbèrent tout entier[1]. »

A l'époque où le Prophète prêcha le Koran, cette école avait déjà abordé l'assemblage des polygones; mais, inhabile à manier les fractions d'angles, elle s'était arrêtée aux combinaisons simples de triangles, de carrés ou de losanges; les feuillages, son sujet favori, imités d'abord de la nature, s'étaient idéalisés; le sculpteur en avait modifié la contexture, disposé au gré de sa fantaisie les dentelures et fait d'eux non pas une forme, mais une ondulation symbolique, où sa pensée pouvait à l'aise se jouer et se reposer.

II. — LES ÉLÉMENTS DU STYLE ORNEMENTAL.

C'est tout cela qui renaît dans l'art arabe. Le Copte n'est pas seulement l'architecte de la mosquée, mais encore l'ornemaniste. Chrétien ou musulman, ses instincts sont toujours les mêmes : il est toujours livré à la « délectation morose »; il éprouve toujours le même

1. Al. Gayet, *la Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1892).

dégoût pour l'imitation, le même besoin de sensation, le même attrait vers l'invisible; il est toujours méditatif et extatique ; il cherche toujours en tout l'image d'une pensée vague et flottante; il vit toujours d'hallucinations ; en résumé, il est toujours lui.

La preuve certaine que la forme humaine n'était pas interdite aux premiers siècles est que, sous Abd-el-Melek (65-86 — 705-714), la mosquée de Jérusalem fut décorée d'une fresque représentant le paradis et l'enfer de l'Islam. La peinture — j'ai essayé de le prouver[1] — s'était un moment acclimatée dans l'Égypte copte; l'irréalité de ses lignes et de ses couleurs avait fait d'elle pour l'anachorète *le double* de ses visions auréolées d'or : en sculpture, le matérialisme de l'image s'opposait à pareille tentative ; aussi, les plus vieilles frises arabes ne se composent-elles que de rinceaux de feuillages ordonnés selon les règles de l'art copte, encore imitatifs, mais déjà rythmés. A la mosquée de Touloûn, une archivolte fouillée en plein stuc frange les arcades; un bandeau semblable s'étend sur les pieds-droits au-dessus des chapiteaux : trois tiges folaciées s'y répètent indéfiniment alternées, tandis qu'au haut des murs,

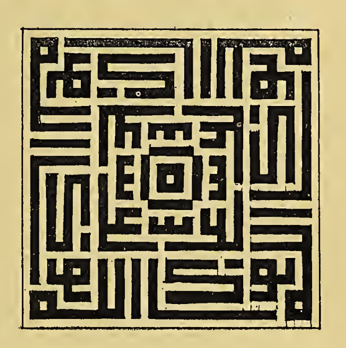


Fig. 13.

1. Al. Gayet, *la Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts*), 1892.

règnent ici d'un feston géométrique pareil à une feuille d'eau, là des rosaces, ailleurs une triple ligne d'inscrip-



Fig. 14.

tions. A dire vrai, ces ornements manquent de grâce; leur faire est empreint de cette hésitation qui fut propre à la sculpture copte, alors que pour la première fois

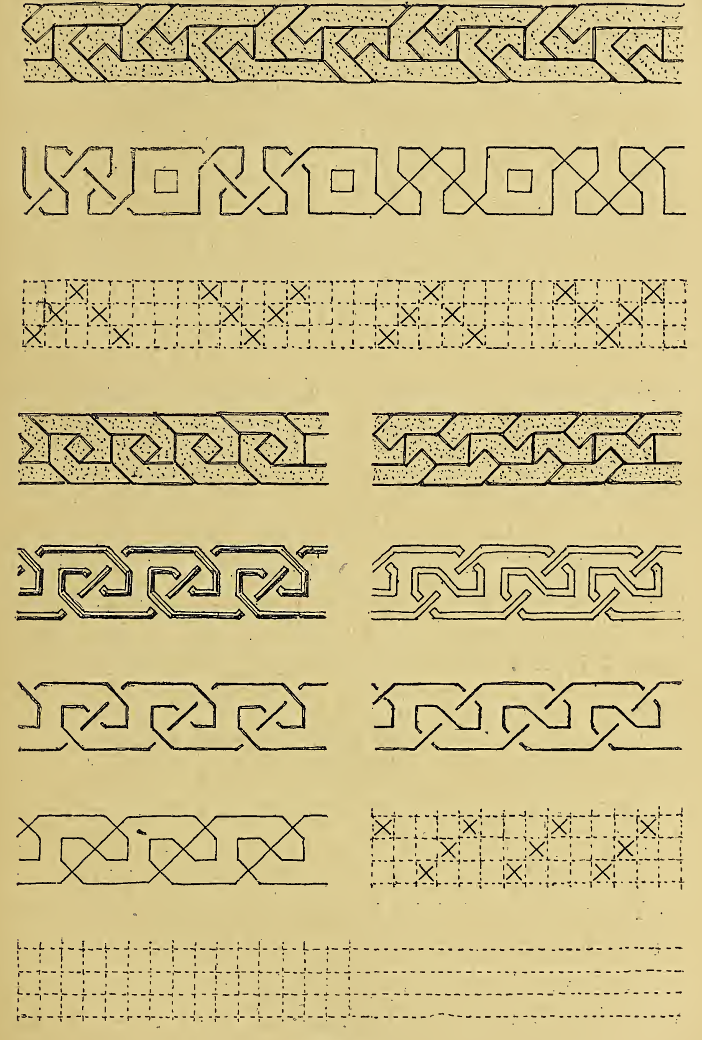


Fig. 15.

elle entreprit de donner aux formes réelles une tournure conventionnelle. La continuité des lignes est à peine marquée, et quelque chose de gauche trahit la maladresse du sculpteur. En revanche, la précision des motifs géométriques est déjà parfaite; le feston qui court en frise a une régularité absolue, d'autant plus remarquable qu'il n'est point moulé, mais sculpté sur une esquisse et découpé librement. Les inscriptions s'enlèvent sur bois avec une perfection non moins grande, tracées en caractères rectangulaires dépourvus de tous enjolivements. L'allure en est forte et hautaine: c'est le *credo* d'une foi qui s'affirme par elle seule. Cette intervention de l'épigraphie dans l'art arabe est un de ses traits essentiels, une preuve de plus de ce besoin d'idéalisme qui hantait l'artiste d'alors. En renonçant à l'imitation, il n'avait eu qu'un but : préciser l'expression d'une pensée; et cette expression, il l'avait demandée à des rapports de parties liées. Mais, incapable d'en manier les nuances, elle se formulait pour lui plus visiblement écrite en toutes lettres au sommet des murailles; elle s'y déroulait palpable; il s'appliqua donc, de même que l'Égyptien de l'antiquité, à ramener l'écriture dans l'orbe de ses compositions. Pour cela, il choisit parmi les versets du Koran les principaux articles de la foi musulmane; il les disposa en carrés où une phrase telle que celle-ci (fig. 13): — *Taouakkaltz al Allah!* Je me suis fié en Dieu ! — est quatre fois répétée autour d'une lettre commune; les répartit en frises (fig. 3), les étagea en lignes chevronnées de mosaïques, où le même mot — *Lillah!* A Dieu ! (fig. 14) — revient comme en une consécration.

Le côté marquant de ce style est le redoublement de la

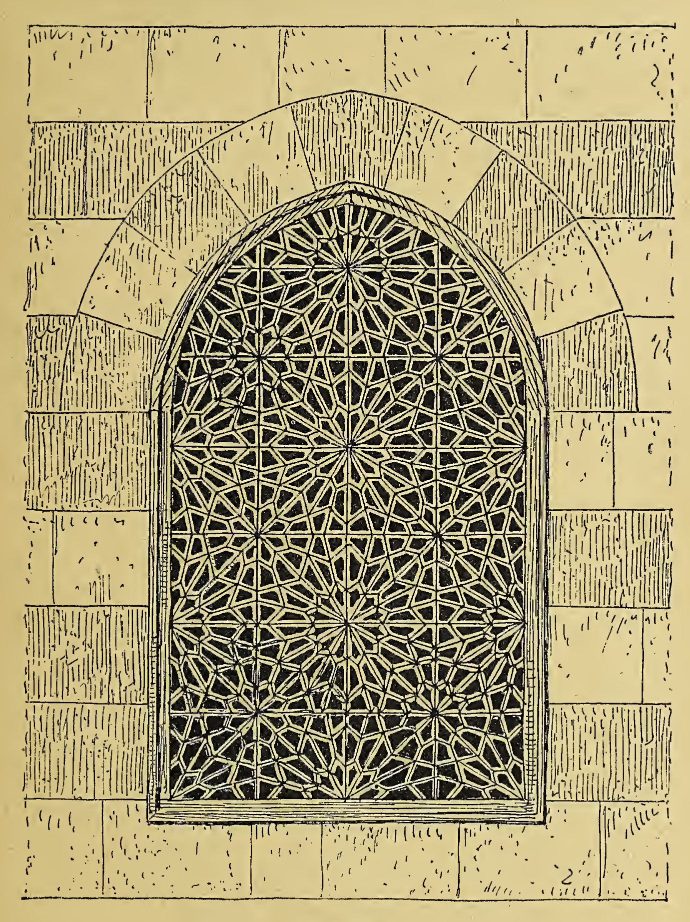


Fig. 16.

maxime énoncée. De même que dans les bas-reliefs pharaoniques, où la continuité du mouvement a une

force et une grandeur extraordinaires, la phrase se répercute pour s'infiltrer davantage dans l'esprit et l'écraser sous la maxime qu'elle crie être celle hors de laquelle il n'est point de salut.

L'absolu d'un ornement toujours semblable à lui-même se prêtait à merveille à souligner de telles sentences; aussi, le style en est déjà établi quand s'élève la mosquée de Touloûn. Je n'entrerai pas ici dans l'exposé de la philosophie des lignes; chacune a sa physionomie propre, mais variées à l'infini sont les nuances qu'il est possible de tirer de leurs combinaisons. Il me suffira de rappeler en passant que l'horizontale reflète le calme, la méditation et l'extase; la verticale, l'aspiration, l'élan de l'âme; les obliques, la tristesse ou la joie, selon qu'elles sont concentriques ou expansives relativement à la perpendiculaire à l'horizon. L'emploi simultané ou consécutif de ces quatre éléments fut tout le secret de dessins longtemps considérés comme un pur caprice et qui souvent surent dire des raffinements qui ont échappé aux maîtres de l'imitation.

A les analyser, il eût été facile d'en reconnaître la trame et de faire la part de chacune des impressions qui concourent à l'impression d'ensemble. Toute figure symétrique repose en effet sur une construction mathématique; un réseau fort simple est le canevas des agencements en apparence les plus touffus. Enclin comme il l'était au symbolisme, l'Arabe s'en était vite aperçu et en avait exposé les principes en plusieurs traités de géométrie. Les entrelacs des sculpteurs de Baghdad et du Caire sont tracés sur une série de lignes parallèles

(fig. 9 et 15), coupées par des perpendiculaires formant avec elles des mailles carrées dans lesquelles on a mené diagonalement les mêmes espaces à l'intersection de chaque carré ou de chaque second carré.

Trois choses concourent donc, à l'origine, à la formation du décor arabe : les rinceaux foliacés ou florescents de la sculpture copte, imités de la nature, mais rythmiques; l'épigraphie et l'entrelacs géométral. Tous ont revêtu assez d'aspects différents pour prouver que l'art de l'Islam n'est pas resté immobile et n'a pas été une formule imposée, mais, loin de là, s'est moulé sur l'esprit de son temps et l'a toujours réfléchi.

Faut-il joindre à ces trois principes les premiers essais des polygonistes? La mosquée de Touloûn a dans l'axe de chacune de ses arcades son mur percé d'une fenêtre fermée d'une claite-voie à réseau polygonal (fig. 16). Qu'à l'origine, des cloisons ajourées aient fermé ces fenêtres, cela ne saurait laisser place à aucun doute. L'Égypte des Ramsès employait déjà ce procédé; mais que les claires-voies de Touloûn aient été celles que nous voyons, la chose est fort douteuse : le monument a été maintes fois réparé, et ce fut surtout sous les Fatimites que le polygone prévalut.

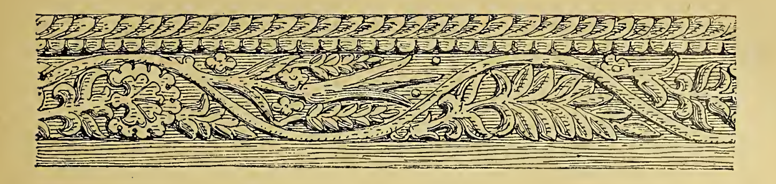


Fig. 17.

LIVRE III

LES KHALIFES FATIMITES

CHAPITRE PREMIER

LA POLYGONIE DU DÉCOR ARABE

I. — LA FONDATION DU CAIRE.



Fig. 18.

CHAPITEAU DU MIRHAB D'EL-AZHAR.

Le règne de Touloûn n'avait été qu'une accalmie dans une période agitée. La disparition de sa dynastie ne raffermit en rien l'autorité des khalifes de Baghdad. L'empire, plus que jamais déchiré par les rivalités et les ambitions de toute une féodalité d'aventure, arriva bientôt à un état de complète décadence, et pendant cinquante ans ne fut plus que le champ d'intrigues aussitôt dé-

jouées par la force ou des complots mieux ourdis.

Pendant ce temps, à Kaïrouan, la tribu de Komarah, qui prétendait descendre d'Ismaël, sixième *iman* de la race de Alî, et par conséquent du Prophète, par sa fille Fatimeh, — Fatime, — avait revendiqué son indépendance ; et son chef, Abou-Mohammed-Abd-Allah-Obeïd-Allah-el-Mahdi, pris le titre de khalife d'Occident. Un schisme à la fois politique et religieux le séparait des Abbassides. Reconnu par le Moghreb, il n'avait eu qu'une pensée : la conquête de l'Égypte. Repoussé une première fois, il se reformait à la hâte, revenait, sans se décourager, à la charge et s'emparait d'Alexandrie et du Fayoum. Quelques années plus tard, son petit-fils Moad-Abou-Tmyn qui, dans la suite, prit le surnom d'El-Moëzz-le-dîn-Illah, réunissait sous sa domination toute la côte africaine, la Sardaigne, Malte, la Sicile, enlevée par lui de vive force aux Aghlabites, la plupart des îles de la Méditerranée et reprenait le projet de conquête ébauché par son aïeul. Les circonstances l'aidaient d'ailleurs singulièrement dans cette entreprise. Ahmed-Abou-el-Faouarïs, dernier descendant des émirs Ekhchidîtes qui avaient succédé aux Touloûnides dans le gouvernement de l'Égypte, investi du pouvoir, quoique âgé de onze ans à peine, s'était vu attaqué le jour même de son intronisation par l'un de ses proches. Une guerre s'en était suivie, et le conseil des émirs, ne sachant comment y mettre terme, s'était décidé à faire appel à l'intervention du khalife moghrébin. La réponse de celui-ci ne s'était pas fait longtemps attendre. Au printemps de l'année 359 (969), il rassemblait une armée d'élite forte de cent mille hommes,

en confiait le commandement à son meilleur général, un Grec converti à l'Islam, nommé Djauhar, et la lançait vers l'Égypte. Elle y pénétrait sans coup férir; Djauhar s'installait à Fostat et..... en prenait possession au nom de Moëzz-le-dîn-Illah. L'Égypte cessait de reconnaître la suprématie des Abbassides, et bientôt l'autorité fatimite allait s'étendre en Syrie et jusqu'au Hedjaz et à la Mekke.

Si persuadé du succès de son expédition avait été le khalife que, en investissant son généralissime du commandement, il lui avait donné ordre de bâtir sur les bords du Nil une ville qui pût rivaliser avec la Baghdad des Abbassides et remis, tracé de sa main, le plan d'un palais immense, autour duquel se grouperaient les hôtels de son vizir et de ses ministres, et qu'il viendrait habiter avec sa cour et son harem.

Maître de Fostat (2 juillet 969), Djauhar se mit sans retard à l'œuvre. A l'endroit désigné par El-Moëzz, il commença par creuser, selon la coutume orientale, les fossés de la ville; puis, pour donner plus de solennité à cette fondation, il réunit toutes ses troupes (18 Chaban — 9 juillet), assembla les astrologues et leur demanda de lui signaler l'instant où une planète de bon augure se montrerait au méridien de Fostat pour donner le signal de la pose simultanée des premières assises des remparts. « Des piquets de bois, dit Makrîsi, furent fichés sur toute la ligne d'enceinte, reliés l'un à l'autre par des cordes supportant des clochettes. Des maçons, leurs outils au poing, se tenaient prêts à agir au moindre signal. Tout à coup, un corbeau s'abattit sur l'une des cordes, les clochettes

résonnèrent et les ouvriers se mirent à l'œuvre. Les astronomes poussèrent aussitôt de grands cris, car ils venaient de reconnaître que la planète *Mirikh* — Mars — montait à l'horizon, et cette coïncidence était pour eux de mauvais augure, Mars étant à leurs yeux le vainqueur du Ciel, *Kahir-el-Falak*. Comme il fallait tourner cet augure à l'avantage de la ville, celle-ci fut appelée la Victorieuse, *el Kahîrah,* du nom de la planète qui avait présidé à sa destinée. »

Avec la ville s'élève le palais du nouveau khalife; Makrîsi nous en a laissé une longue description bourrée de détails et d'anecdotes. Il occupait l'emplacement d'un ancien couvent copte, le *Deïr-el-Idam,* — le couvent des ossements, — ainsi nommé parce qu'au dire de la tradition il renfermait les squelettes de plusieurs disciples de Jésus. Ses dépendances englobaient les jardins de l'un des derniers émirs Ekhchidîtes, dont la superficie, d'après mes calculs, était de 15 hectares environ. Son enceinte avait plus de 1,400 mètres de tour. Dix portes y donnaient accès : à l'ouest, la porte d'or — *Bab-ed-Dahab* — et la porte du fleuve — *Bab-el-Bahr;* au nord, la porte du vent, — *Bab-el-Rih;* — à l'est, la porte de l'émeraude, — *Bab-ez-Zoumourroud,* — la porte de la fête, — *Bab-el-Id,* — et la porte du château de l'épine, — *Bab-kasr-ech-Chauk;* — au sud enfin, la porte du *Daïlam* — *Bab-ed-Daïlam,* — la porte du tombeau de Safran, — *Bab-ez-Zafaran,* — et la porte des cuisines, — *Bab-ez-Zouhoûmah* (mot à mot : — la porte où l'on sent l'odeur des cuisines). — Une rue longeait cette enceinte, qui dans la suite, quand l'hôtel du vizirat s'éleva sous Azîz-b-Illah en face de

la résidence khalifale, prit le nom de rue entre les deux palais, *beïn-el-kasreïn*. Vers son extrémité, une place, la place de la Fête, se développait sur une étendue de 19 hectares. Dix *kousour* — palais — s'y réunissaient en un corps de bâtiment gigantesque. C'étaient le *Kasr-ed-Dahab*, le *Kasr-el-Bahr*, le *Kasr-ez-Zoumourroud*, le *Kasr-ech-Chauk*, le *Kasr-n-nafîi*, le *Kasr-n-nassim*, le *Kasr-el-Akyal*, le *Kasr-el-Arim*, le *Kasr-ed-Dafar* et le *Kasr-ech-Chadjarah*. A lui seul, le *Kasr-ez-Zoumourroud* — le palais de l'émeraude — couvrait plus de dix *feddans* — 5 hectares. Leur masse était tellement énorme, que Nassiri-Khosrau la compare dans sa description à une montagne : « Lorsque, dit-il, du dehors de la ville on regarde ce palais, on le prendrait pour une montagne à cause de ses dimensions et de la hauteur des bâtiments dont il est formé. Mais à l'intérieur de la ville on ne peut le voir, parce que les murs ont une très grande élévation. » Et plus loin : « Les ingénieurs ont mesuré la surface occupée par ce palais et ont trouvé qu'elle était égale à l'intérieur de Meïâfarîkîn (la ville la plus considérable du Diar-Bekîr) ; les abords en sont libres, mais toutes les nuits, mille hommes sont préposés à sa garde. A partir du moment de la prière, ils sonnent de la trompette, battent du tambour et font des rondes jusqu'au lever du jour. » A un tel palais étaient attachées des dépendances proportionnelles. Les jardins couraient jusqu'au *Canal des Croyants*, qui, à cette époque, coupait la ville du sud au nord. Ici c'était la *Sakifah* — le magasin des étendards, — dans lequel étaient enfermées une partie des richesses du khalife ; là, *les Écuries de la Rotonde*, où prenaient place plu-

sieurs milliers de chevaux; ailleurs, la *Maison de la science,* qui possédait une incomparable bibliothèque; les Loges et l'*Hôtel du Bienheureux;* d'autres constructions innombrables encore, qui servaient d'habitation aux fonctionnaires, aux officiers, aux courtisans, aux femmes, aux esclaves et à la valetaille, ou de magasins où s'entassaient les trésors et jusqu'aux approvisionnements de tout genre nécessaires au khalife et à cette armée qui était sa cour.

A l'intérieur, le luxe tenait du conte de fée. Le *Kasr-ed-Dahab* avait sa salle d'or — *Kaat-ed-Dahab* — et sa salle d'argent — *Kaat-el-Feddah.* L'une était la salle du trône, l'autre la salle d'audience. L'or flamboyait sur tous les murs, le trône était d'or constellé de gemmes et exhaussé sur une estrade d'or; des palmiers d'or, chargés de fruits et de fleurs de pierreries, y figuraient des bosquets dans lesquels des oiseaux d'or, émaillés de toutes couleurs, faisaient entendre leur ramage. La salle du lotus, au *Kasr-ez-Zoumourroud,* avait ses poutres plaquées d'or et semées d'émeraudes... La salle des banquets était merveilleuse. Nassiri-Khosrau, qui la visita, relate dans son voyage cette impression qu'elle lui causa : « J'avais beaucoup entendu parler de la salle des festins, je désirais la voir. Le dernier jour du mois de Ramadan 440 (7 mars 1049), on avait disposé la salle dans laquelle, le lendemain, jour de la fête, devait se rendre le khalife pour assister au festin après la prière. Je franchis la porte du palais et je vis une suite de bâtiments, de terrasses et de salles dont la description, si je la tentais, grossirait beaucoup mon ouvrage.

« Il y avait douze pavillons de forme carrée. Quand on entrait dans un, on le trouvait plus beau que celui qu'on venait de quitter. Chacun d'eux avait une superficie de cent *ârech* carrés, à l'exception d'un seul qui n'en avait que soixante. Dans ce dernier était dressé un trône occupant toute la largeur de la salle. Il avait quatre *guez* de haut et autant de large. Trois de ses faces étaient en or et représentaient des scènes de chasse, des cavaliers faisant courir des chevaux, et d'autres sujets. Au milieu d'eux se détachaient des inscriptions tracées en très beaux caractères. Les tapis et les tentures de cette salle étaient en satin et en *bougalemoun* (étoffe à reflets changeants) tissés expressément sur la mesure de la place où ils devaient être posés. Une balustrade en treillage d'or entourait le trône, dont la beauté dépassait toute description. Ce trône était si merveilleux, qu'un volume tout entier ne suffirait pas à en décrire tous les détails... »

Le désir du khalife s'était accompli, le luxe de Baghdad était surpassé.

Rien n'est resté de ce palais, et tout au plus peut-on en retrouver la place. Certains pans de mur, certaines salles existent encore, perdus au milieu de masures sordides adossées à leurs pieds. Il est regrettable que jamais archéologue n'ait entrepris de rechercher tout au moins le plan de ce groupe d'édifices et qu'aucun travail sérieux ne lui ait été consacré.

Le temple de la ville nouvelle rivalisait de grandeur et d'opulence avec le palais. Ce temple, c'est *Gama-el-Azhar*, — la mosquée fleurie, — nommé ainsi par allusion au surnom de *Zarah*, — fleur, — donné

à Fatimeh, la fille du Prophète, dont El-Moëzz se prétendait le descendant.

Ses dispositions générales sont encore celles de la mosquée primitive. Mais, moins scrupuleux que Touloûn, Djauhar n'hésita pas à dépouiller les églises coptes au profit de son monument. Trois cent quatre-vingts colonnes de marbre, de granit et de porphyre, arrachées à leurs nefs, vinrent prendre rang dans son sanctuaire et ses *liwans*. Cette spoliation ne contribuait pas peu à donner à l'architecture d'El-Azhar un caractère marqué d'élancement qui, dans la mosquée de Touloûn, n'est qu'à l'état embryonnaire; car, en même temps que le support se faisait plus frêle, l'arc devenait plus aigu et les baies percées dans l'axe des colonnes dépassaient la hauteur des tympans, pour monter jusqu'au faîte que crénelait une rangée de merlons à cinq ressauts.

Ce style allait être celui de toute l'architecture fatimite. En 386 (996), El-Hakim-b-amr-Illah, petit-fils d'El-Moëzz, arrive au trône et jette au nord du palais les fondations de *Gama-n-Noureh* — la mosquée lumineuse. Comme El-Azhar, elle a pour plan le plan de la mosquée d'Amrou et de Touloûn, et se rapproche de celle-ci d'une manière frappante. Comme elle, elle a ses portiques et son sanctuaire divisés en arcades ogivales soutenues par des pieds-droits; mais l'arc s'est fait svelte et la frise s'est évidée comme une guipure (fig. 19). Puis, successivement, la mosquée El-Ahmar (495 — 1150), la mosquée de l'émir Thélaï-abou-Rézik (555 — 1160) et la mosquée khalifale de Ghous en haute Égypte reprennent la donnée de

Gam-n-Noureh et témoignent de cette recherche constante de l'aspiration poursuivie par le constructeur.

En même temps, les détails architectoniques de l'édifice se dégagent. La mosquée prend des proportions grandioses. El-Azhar a 150 mètres de long; El-Hakim,

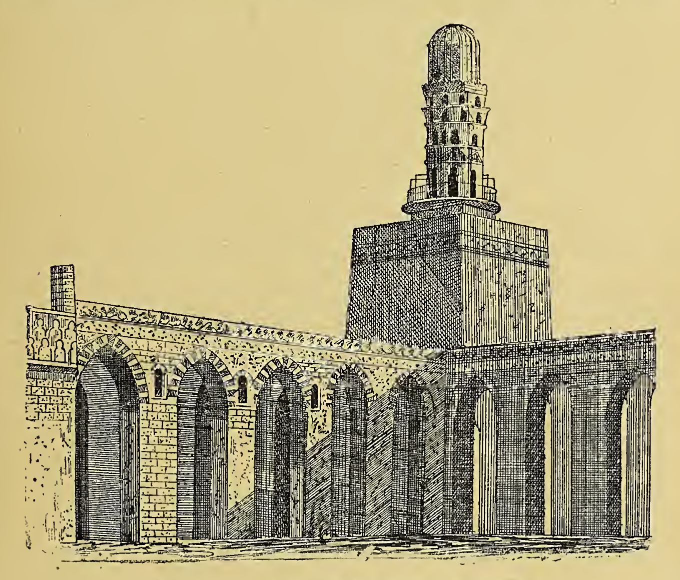


Fig. 19. — MOSQUÉE D'EL-HAKIM.

une cour de 45 mètres de côté. La *kibla*, jusque-là figurée, se cintre en fausse porte flanquée de deux colonnettes de marbre; et si, dans la mosquée, des chapiteaux d'églises peuvent prendre place, alors même qu'ils sont décorés de figures animées ou de croix, un scrupule religieux veut qu'à cette porte rien ne rappelle une origine profane. Ses colonnettes ont des chapiteaux qui affectent un galbe bulbeux spécial ; quelquefois lisses,

le plus souvent tressés d'ornements coptes, comme à la *kibla* d'El-Azhar (fig. 18). Bases, chapiteaux sont absolument identiques; souvent la colonnette est polygonale, souvent aussi coupée de chevrons enguirlandés. La niche est lambrissée de marbres de toutes couleurs et toute la construction trahit un vrai souci des prin-

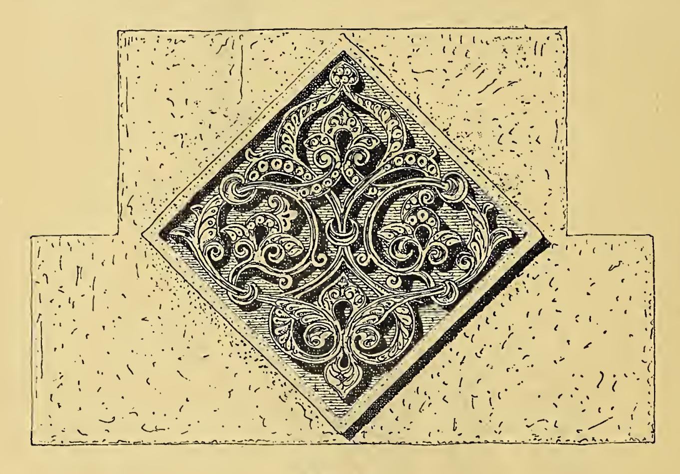


Fig. 20.

cipes de l'architecture. Les murs et les colonnettes cantonnées aux angles des pieds-droits sont de briques, de même qu'à l'époque d'Amrou et de Touloûn; mais la préoccupation de la ligne a poussé l'artiste jusqu'à polir le parement des briques et à creuser en voussoirs celles qui servent à la construction de l'intrados des arceaux, comme à la mosquée de Ghous. Le minaret se surhausse, son architecture a des lois fixes. Sous Abd-el-Aziz, une tour avait été, au dire des auteurs, ajoutée à la mosquée d'Amrou, « afin de permettre au

muezzin de faire entendre au loin son appel ». Mais aucun renseignement ne nous est parvenu sur sa forme; et tout ce qu'en dit El-Azraky est qu'on y accédait au moyen d'une échelle. A la mosquée de Touloûn, le minaret aujourd'hui existant a été maintes fois remanié ; ceux d'El-Azhar datent du xe siècle; ce n'est guère qu'à la mosquée d'El-Hakim qu'il est possible d'en démêler la structure, et encore cette structure est-elle altérée par diverses retouches. La tour primitive était de pierre, ronde, peu élevée et décorée de rosaces coptes. En 480 (1087), Bedz-el-Djamaly, ministre de Mostanser-b-Illah, ayant entrepris de relever les fortifications du Caire, fit enclaver les tours rondes dans des tours carrées qui se sont conservées intactes; couronnées de tourelles plusieurs fois détruites et plusieurs fois rebâties sur des plans différents.

A l'extérieur, rien n'annonce encore la sainteté du sanctuaire. Les façades ne sont que des murs continus, tout au plus garnis de merlons (fig. 20); et si, vers la porte converge une ornementation où l'épigraphie tient la principale place, cette ornementation, de même que celle de l'intérieur, n'est qu'un placage que rien ne relie au monument.

II. — L'EMPLOI DE LA VOUTE.

La période fatimite ne fut pas seulement celle du développement de la formule primitive de l'art arabe; elle décida de l'une de ses principales évolutions : l'adoption de la coupole et de la voûte en berceau.

Jusqu'alors, toute l'architecture musulmane n'avait procédé que de la plate-bande. La mosquée de la kaábah, celle du Prophète, celle d'Amrou, celle de Touloûn n'avaient eu que des plafonds étoilés d'or. Leurs architectes, des Coptes, n'ignoraient pas cependant l'emploi de la voûte. L'obligation de se servir de matériaux de petite dimension les avait de bonne heure amenés non seulement à l'introduire dans l'architecture de leurs églises et de leurs monastères, mais à aviser aux moyens de tourner des berceaux sans cintrages, faute du bois suffisant à établir ces derniers. Le moyen employé par eux avait été très simple. Sur la paroi intérieure du mur fermant la nef, ils avaient tracé la section droite de l'intrados de la voûte et appliqué selon son profil une première série de briques posées à plat. Chacune, si l'appareillage est fait avec soin, adhère à la surface de la muraille : l'anneau ainsi établi présente alors un point d'appui sur lequel il est possible d'en adapter un second, et ainsi de suite jusqu'au raccord avec le mur opposé.

Si le Copte se résignait à cette extrémité, fallait-il du moins que la voûte ne démentît pas trop son idéal; le plein cintre était trop en opposition avec son spiritualisme, il l'avait repoussé, de même que la coupole byzantine, et de même que ses aïeux avait adopté la courbe elliptique dérivée du triangle rectangle dont les côtés sont entre eux comme les nombres 3, 4 et 5.

Les premiers deïrs n'eurent pas de coupoles. Le fait est capital, car il ne dut pas manquer de Grecs pour offrir aux Coptes de leur enseigner la construction des dômes sur pendentifs; mais, encore une fois, un senti-

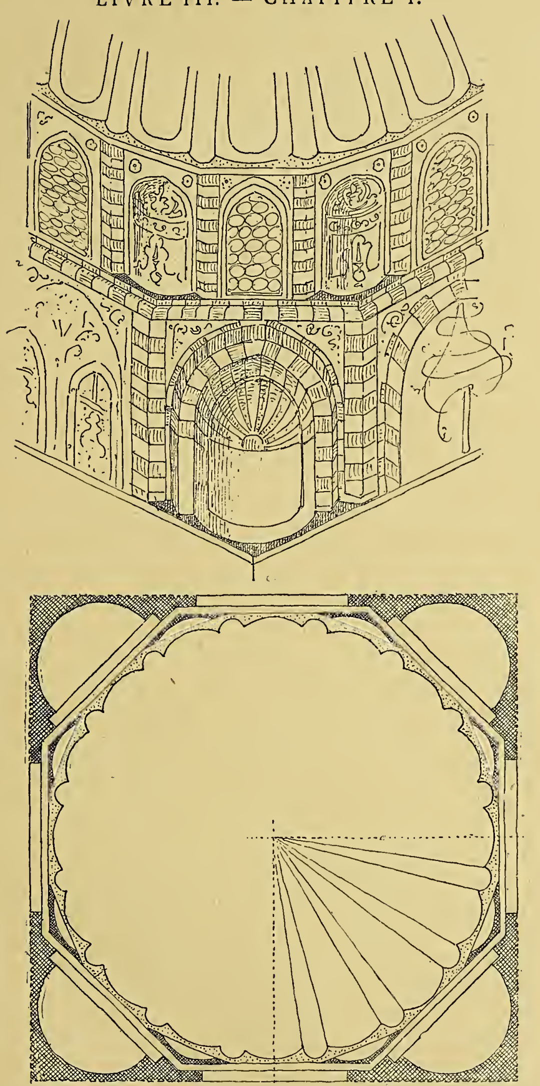


Fig 21 et 22.

ment dominait le Copte, qui manquait au Grec, celui de l'infini. A la longue cependant, la nécessité absolue en certains cas de couvrir un espace carré d'une voûte le poussa vers une solution qui ne blessa pas trop ses croyances ; sans trop d'efforts il y arriva.

C'est son premier essai. Au couvent d'Akhmim (550) une petite arche chevauche l'angle du carré de manière à le transformer en un octogone; et sur ce polygone inscrit vient s'appuyer un dôme ovoïde percé de petites fenêtres sur son pourtour. Quelques années plus tard, au Fayoum, le procédé change, et c'est par la trompe angulaire (fig. 21 et 22) qu'il ménage le raccord de nappes planes des murs et des nappes courbes d'un dôme dont l'arc s'est allongé. A l'arrivée d'Amrou en Égypte, il oublie tout cela pour revenir à la plate-bande; et si forte est cette réaction qu'elle l'emporte sur un ordre de Touloûn.

Les auteurs nous rapportent qu'alors que s'élevait Kotayeh, le puissant émir aurait dit : « Je veux, si ma ville est un jour détruite par le feu, que ma mosquée tout entière échappe au désastre. » L'emploi de la voûte eût augmenté les chances de conservation. L'architecte n'en donna pas moins à son sanctuaire un plafond.

Ce fut, je crois, sous le règne d'El-Hakim que, pour la première fois, le berceau et la coupole concoururent à l'édification d'un monument arabe. Quelles causes pouvaient produire un tel retour vers une forme jadis condamnée? Il faudrait pour l'établir une longue analyse; le souverain y fut pour beaucoup.

Chez lui, le mysticisme fut porté à son extrême

limite : « El-Hakim, dit Makrîsi, se rendait chaque nuit dans le désert du Mokattam (plateau rocheux de la chaîne arabique qui domine le Caire), prétendant y avoir des entretiens avec Allah. Il s'affilia à une secte religieuse nouvelle, s'en fit le chef, entreprit de réformer l'Islam, et finalement voulut se faire rendre le culte divin. »

C'est une bien curieuse figure à évoquer que celle du khalife-prophète : Oriental, il a toutes les intempérances de volonté propres aux Orientaux et leur rêverie mélancolique ; mais sur ce fond de tempérament venaient se greffer les passions de l'Occidental. Certains historiens l'ont dit fou ; il a plutôt été un sensitif déséquilibré, un sensitif avant l'heure, un sensitif qui pouvait trop aller jusqu'au bout de ses caprices, mais à coup sûr un artiste, qui, comme Néron, auquel il ressemble par plus d'un trait, faisait mettre le feu aux quatre coins de sa capitale pour se délecter du spectacle de l'incendie, accoudé au belvédère de son palais, d'où le regard s'étendait jusqu'au Nil et avoir le plaisir de la rebâtir à son gré.

De son règne datent une foule de monuments dont il ne reste rien ou tout au plus d'informes ruines. La plupart peuplaient le désert où chaque nuit il croyait entendre la voix d'Allah. Là, se voyaient alors la mosquée du Fanal et la mosquée de l'Observatoire. Sur la tour de l'une brillait un feu soigneusement entretenu ; sur celle de l'autre se tenaient les astronomes du khalife, et, à côté de ces mosquées perdues dans le sable, nombre de chapelles funéraires étaient venues se ranger. Ce sont elles qui les premières se couvrirent

de voûtes. Les auteurs que j'ai consultés sur ce point sont confus dans leurs récits : seul le fait est certain. Autant qu'il est possible d'en juger, l'édifice comprenait une petite nef et une salle carrée où se trouvait la tombe; celle-ci, surmontée d'une coupole, celle-là d'un berceau ogival. Sous le règne de Mostanser-b-Illah, une mosquée qui subsiste encore sur la lisière du plateau du Mokattam, *Gama-el-Guéïouchî*[1] est déjà entièrement bâtie dans ce style. Un vestibule précède une profonde nef voûtée, et sur la droite de celle-ci une salle carrée s'ouvre, nimbée d'un dôme appuyé à quatre trompes coniques identiques à celles des monuments coptes du Fayoum ou d'Assouan. Ainsi constituée, cette architecture s'affermit : toutes les tombes des princes et des émirs marquent autant de progrès réalisés à travers lesquels se lit toujours la recherche de l'élancement. La coupole, d'abord à peine ovoïde, de même que la coupole copte s'allonge ; engendrée primitivement par une courbe elliptique, elle l'est bientôt par un arc brisé aigu. A en juger par les conséquences qu'eut cette évolution, elle fut dictée par un sentiment de mélancolie profonde : elle apparaît comme une conception de « la délectation morose » où s'abîma El-Hakim. Car si la coupole fut adoptée par l'art arabe, ce ne fut que pour servir de dais à la tombe. Elle devint rapidement l'un des éléments constructifs de la chapelle funéraire, plus tard, sous les sultans de la mosquée sépulcrale ; mais encore ne repose-t-elle jamais

1. Voir, dans le *Bulletin de l'institut du Caire,* la remarquable étude consacrée à cette mosquée par M. Max van Berchem.

sur le temple, mais sur la salle qui renferme le cercueil. Les mosquées royales ou collégiales auxquelles ne furent point attachés de tombeaux n'eurent jamais de coupoles, et quand les sultans Baharites et Bardjites se bâtirent des sépultures immenses attenantes à leurs mosquées, le dôme fut rejeté en dehors du vaisseau du sanctuaire et ne s'étendit jamais que sur ces tombeaux.

III. — FORMATION DU DÉCOR POLYGONAL.

Tandis que s'opère cette évolution de l'architecture, la sculpture, guidée par les mêmes principes, elle aussi,

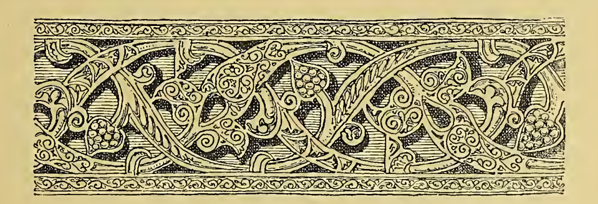


Fig. 23. — SCULPTURE FATIMITE.
(Musée arabe au Caire.)

se modifie. A la mosquée d'El-Azhar, elle s'inspire encore directement du style copte; sur l'axe de chaque arc est une rosace; le sommet des fenêtres des tympans se remplit d'une imposte sculptée, qu'on croirait moulée sur quelque stèle d'Akhmim ou de Salamieh, et les rinceaux des frises ou des boiseries ont des feuillages composés (fig. 17 et 23), que seul le fini de l'exécution distingue des enroulements coptes.

Pourtant, un courant irrésistible entraîne l'Arabe

vers le fantastique, et les premières arabesques fleurissent. C'est au musée arabe du Caire qu'il faut chercher ce qu'elles furent au temps d'El-Moëzz. Deux portes d'El-Azhar sont particulièrement remarquables. L'une a deux vantaux de plus de trois mètres de haut. Sur chacun d'eux quatre panneaux accouplés sont encadrés par des panneaux plus étroits. Une arabesque trilobée s'y étale dans les replis d'un enroulement foliacé (fig. 24). La base en est traitée largement ; le détail, fouillé juste à point pour ne pas nuire à l'ensemble; aucun méplat ne s'y accuse, mais la vérité des contours s'est déjà atténuée pour faire place à une végétation irréelle aperçue toute en profil.

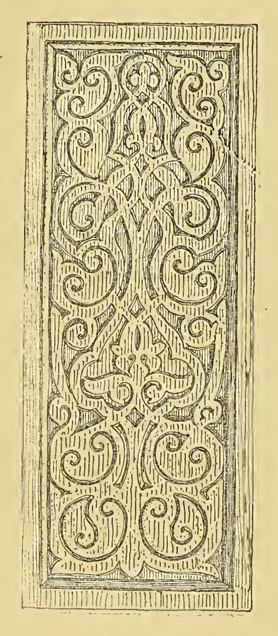


Fig. 24.

MOSQUÉE D'EL-AZHAR.

La seconde porte n'a qu'un seul vantail (fig. 25). Au centre est un médaillon ondulé rempli d'un fleuron à huit pétales, autour duquel huit tiges s'entrecroisent pour décrire un polygone étoilé à huit pointes, qui se prolongent de manière à donner naissance à huit arabesques flamboyantes, enlacées en un motif gironné. Complétant le tout, quatre triangles s'avancent des angles vers le médaillon et s'imbriquent dans les vides ; un enroulement enserre cette composition et enferme

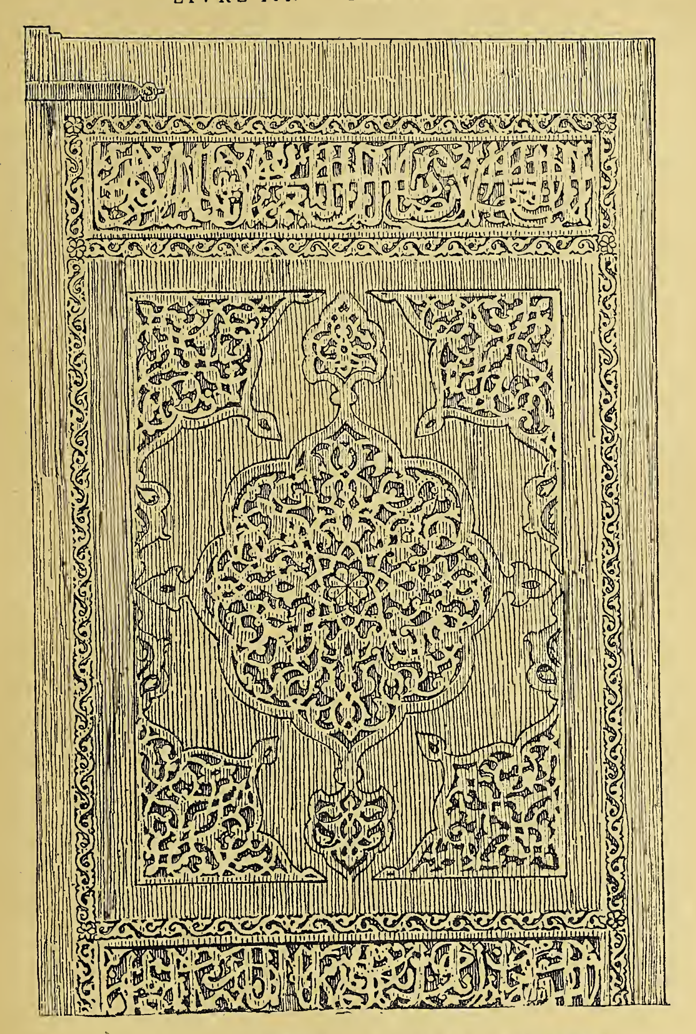


Fig. 25. — PORTE DE LA MOSQUÉE D'EL AZHAR.

une inscription à laquelle s'attache une tige, dont la

racine se perd au pied du caractère initial. Rien ne différencie la facture de ce décor de celle de la première porte; c'est la même amplitude de ligne, la même absence de relief. Cette facture sobre se retrouve au *mirhab* primitif de la mosquée également conservé au musée arabe du Caire. Le parement de sa façade est rempli d'arabesques frustes; deux colonnettes à chapiteaux bulbeux flanquent la niche : le haut de la boiserie manque; mais, du témoignage des historiens, il appert que ce *mirhab* était environné d'un cadre d'argent massif. Sous El-Mostanser, la silhouette sèche des arabesques d'El-Moëzz se change en un demi-relief où s'accusent sobrement des détails conventionnels. Le *mirhab de sitta Rokaïyah* est un excellent spécimen du faire de cette école : sur sa façade, des rectangles s'entrecoupent autour d'un assemblage d'hexagones réguliers pivotant sur les côtés d'un hexagone étoilé. Dans chaque rectangle viennent s'inscrire quatre pentagones et deux triangles équilatéraux. Une galerie découpée domine le tout et dans chacun des polygones s'incruste un petit feuillage arabescal.

La douelle de la niche n'est point surchargée, elle n'est point tapissée de cette végétation touffue qui jusque-là avait concentré toute l'attention sur elle. L'artiste a enfin compris qu'elle devait être traitée en second plan; son ornementation gravée au trait est plutôt esquissée et indiquée que fouillée, tandis que sur le fond et les côtés du *mirhab* se répartissent, en une série de compartiments, des rinceaux habilement traités. Tantôt deux branches s'échappent d'un vase et se tordent symétriquement en une série d'inflexions con-

centriques, où s'épanouissent des fleurs et des grenades (fig. 26). Ailleurs, un assemblage polygonal apparaît comme l'indice d'une aspiration secrète. Son motif ne comprend que des triangles, des pentagones ou des losanges réguliers ou dont les côtés sont semblables : un fleuron les orne, mince et vigoureusement découpé. Ici, deux orbes affrontés se relient à deux autres orbes plus petits, s'entremêlent et pyramident; là, trois spires tangentes décrivent un triangle trilobé ; ailleurs, une guirlande serpente dans une arcature; ailleurs, une arabesque s'appuie à une base fleurie et se palme dans une architecture dont elle épouse le contour. Le thème de cette décoration, sinon le faire, dérive de la sculpture copte, et répète une fois de plus d'une façon frappante les stèles des cimetières de haute Égypte, ou même certains bas-reliefs de Ravenne classés parmi les monuments byzantins[1]. Incertain, le



Fig. 26.

MIRHAB DE SITTA ROKAÏYAH.

1. Al. Gayet, *la Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892).

sculpteur hésite entre un passé qu'il voudrait dépouiller et l'expression insatisfaite d'un idéal vague qu'il ne sait comment préciser. Et ce passé n'en revit que plus intense dans ces boiseries, où, quoi qu'il fasse, le rinceau rappelle le cep de vigne chargé de pampres, et la rosace étoilée[1], le pain eucharistique du symbolisme chrétien primitif. Timidement, il poursuit dans l'assemblage géométral le rêve inachevé, sans commencement et sans fin qui l'obsède, l'image de ce mysticisme contemplatif, de cette « délectation morose », en laquelle il s'absorbe, et que, sans y parvenir, ses devanciers coptes ont poursuivie avant lui. Inhabile encore à se jouer des fractions d'angle, il s'en tient de même que le copte aux combinaisons de carrés, de triangles, de losanges et d'hexagones, et cette pauvreté si voisine de l'indigence, dans un style où le compliqué est la richesse, n'en fait que mieux ressortir son trouble et sa dualité. Vers la fin du règne des Fatimites, cette hésitation enfin cesse. Les lianes des arabesques et les feuillages des rinceaux se cachent sous les polygones multiformes. Le meilleur exemple qu'on puisse citer de cette manière est le *mimber* de la mosquée de Ghous, sculpté sous le règne du khalife Dafer (545-1150). Les panneaux, séparés les uns des autres par des encadrements lissés, sont remplacés par un assemblage polygonal qui

1. L'étoile des hosties coptes n'est elle-même qu'une réminiscence de l'étoile hiéroglyphique, du signe antique dont la lecture est *dua* ou *tia*, et qui signifie adoration ; en sorte qu'une polygonie semée de motifs étoilés est, au point de vue symbolique, un scintillement d'adoration.

Voir Georg Ebers, *Die Koptische Kunst : ein neues gebiet der altchristlichen sculptur.*

envahit tout le monument : les lignes simples dont l'œil embrasse l'étendue par un réseau continu dans lequel s'emboîte une arabesque. Les inflexions de celle-ci se sont faites capricieuses; elles se sont agrémentées de mille accessoires. Dans l'ensemble, elle n'est plus qu'un léger rideau de fleurs tendu dans les mailles d'une dentelle immense, ou comme une végétation

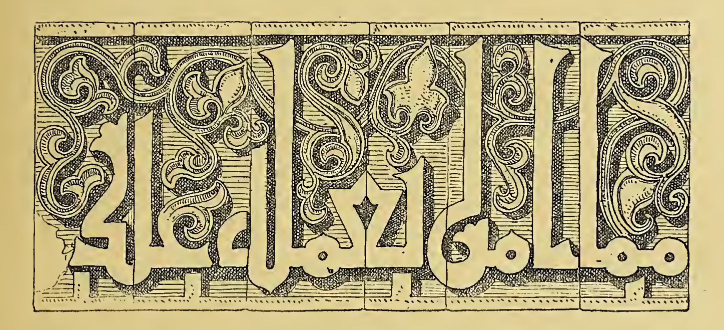


Fig. 27.

entrevue à travers un grillage épais. Mais en réalisant ainsi le problème de rendre le lointain sans arrière-plan et sans perspective, l'Arabe arrive en même temps à dire la béatitude de ses extases, sa méditation errante sur tous les chemins où le mènent les hasards de ses contemplations. Par le groupement polygonal, chaque ligne se poursuit à travers le dédale d'autres lignes qui s'entre-croisent; des axes se prolongent, refendant d'un bout à l'autre la composition. Le regard s'arrête-t-il sur une partie du décor, soudain surgit de l'ensemble une forme restée jusque-là invisible; va-t-il plus loin, l'image aussitôt change et s'efface; puis une autre se

dessine plus fantastique encore. La continuité agrandit les surfaces, et comme un défilé d'ombres errantes, vingt visions passent et repassent pour s'évanouir à l'instant et reparaître aussitôt. Arabesques, épigraphie, tout contribue à exalter cette impression mystique. Les frises d'El-Hakim (fig. 27) ont les lettres de leurs inscriptions prises dans les replis d'une plante ordonnée, et c'est une ordonnance aussi que les ondulations d'une frise sur bois de même époque (fig. 28), où deux

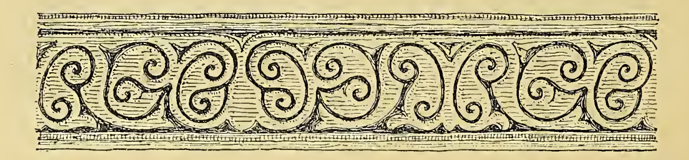


Fig. 28. — MOSQUÉE D'EL-AZHAR.

tiges semblables s'unissent et où leurs fleurs s'épanouissent en détails increéés.

Maître de son art, le polygoniste multiplie ses assemblages ; tantôt il en allie les figures par chaînes simples, tantôt il les entrecoupe de manière que, sur leurs côtés rabattus, s'insèrent des motifs communs. Puis, du champ de ses polygones disparaît complètement l'arabesque; et, pour mieux marquer la trame de sa composition, il la grave au moyen d'une simple ligne creusée à même le bois. Divers lambris d'El-Azhar sont décorés dans ce style ; c'est un assemblage de dodécagones. Le motif central étoilé donne l'entrelacs des mailles et la rosace que complète le prolongement de ses côtés.

IV. — LE TRACÉ GÉOMÉTRIQUE DES POLYGONES.

Le tracé de cette ornementation relève de la géométrie : il n'a rien de commun à l'art. Les mathématiciens arabes l'avaient formulé en une foule de problèmes tels que ceux-ci : « Tracer autour d'un cercle six pentagones égaux » ; ou cet autre : « Assembler autour d'un cercle six carrés et six hexagones réguliers. » Plusieurs fois étudiés, ces traités ont été analysés par Wroïcke, qui, après lui, n'a laissé à ses compilateurs qu'à résumer son travail ou à le paraphraser.

Au point de vue de la philosophie des formes, certains côtés sont à noter de cette géométrie. Tout d'abord une figure polygonale peut être régulière, symétrique. ou irrégulière, et, partant, l'impression qu'elle produira sera fort différente selon que l'un ou l'autre de ces polygones entrera en jeu. En outre, parmi les polygones réguliers ou symétriques, les uns ont un nombre de côtés pair, les autres un nombre de côtés impair, ce qui contribuera à donner à l'image un aspect tranché ; enfin, les diagonales de ces figures en détermineront par leur intersection le centre ; elles en seront en certains cas les axes de similitude, et cette symétrie sera directe ou inverse, selon que les figures déterminées par leur intersection seront ou non superposables ; d'où deux effets différents qui concourront à l'effet général.

D'autre part, tout polygone régulier peut être inscrit dans un cercle, et, partant, la subdivision de sa surface par des lignes rayonnant du centre est commune

au cercle circonscrit. Par conséquent, les assemblages des polygones les plus complexes en apparence se ramènent à ces deux problèmes fort simples : diviser la circonférence en un nombre de parties données, et construire un polygone régulier, le côté étant connu.

Voilà pour les éléments mis en œuvre ; le premier essai de composition est fourni par les polygones dérivés étoilés. Ceux-ci s'obtiennent de trois manières.

1° Lorsque, dans un polygone régulier, on mène toutes les diagonales, celles-ci déterminent, en s'entre-coupant, un ou plusieurs polygones étoilés.

2° Lorsqu'on prolonge les côtés d'un polygone, l'intersection des lignes ainsi menées détermine les polygones étoilés correspondants.

3° Les polygones étoilés sont enfin déterminés par l'intersection de polygones réguliers égaux.

Un double corollaire découle de ce théorème.

1° Du sommet d'un polygone, on peut mener autant de diagonales que ce polygone a de côtés moins trois; donc, chaque polygone détermine autant de polygones étoilés qu'il a de paires de diagonales menées d'un sommet.

2° Lorsqu'un polygone régulier est divisé en un nombre quelconque de parties égales, et que chaque sommet est joint à ces points de division, l'intersection des lignes ainsi menées détermine un ou plusieurs polygones étoilés et mi-réguliers.

A son tour, la subdivision d'un polygone donné en parties semblables est le premier pas vers l'assemblage des polygones.

Si l'on partage en effet les côtés d'un polygone

quelconque, d'un triangle par exemple, en un nombre de parties égales, et que, par ces points, on mène des parallèles aux côtés, on décompose le triangle en triangles semblables; et de la sorte, le polygone se trouve couvert d'un réseau semblable ou dérivé.

Toute la loi de l'assemblage ne repose donc que sur cette seule donnée : la somme des angles déterminés autour d'un point par l'intersection de deux ou de plusieurs lignes est toujours égale à quatre angles droits.

Les assemblages primitifs des Coptes s'étaient arrêtés aux polygones d'une seule forme, triangles, carrés, losanges, parallélogrammes et hexagones : c'étaient les seuls dont la réunion donnât directement quatre angles droits.

L'angle du triangle équilatéral étant égal à $\frac{2}{3}$ d'angle droit, la réunion de six trigones leur avait donné, sans qu'ils s'en soient doutés, l'équation : $\frac{2}{3} \times 6 = 4$ droits. Quatre carrés leur avaient donné la même somme, l'angle du carré étant droit; de même le losange et le parallélogramme, puisque leurs angles sont complémentaires. Quant à l'hexagone, son angle vaut $\frac{4}{3}$ d'angle droit; en en réunissant trois, ils avaient, toujours sans le savoir, l'addition suivante : $\frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{4}{3} = 4$ droits.

En se pénétrant de cette loi, les algébristes arabes s'essayèrent à réunir des polygones de formes diverses; pour eux, ce ne fut plus qu'une question de calcul. Successivement ils se rendirent compte qu'il est possible de réunir deux octogones et un carré; puisque l'angle de l'octogone étant égal à un angle droit et demi,

cet assemblage leur donnait $\frac{3}{2} + \frac{3}{2} + 1 = 4$ droits; deux hexagones et deux trigones, la somme des angles donnant $\frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3} = 4$ droits; deux dodécagones et un trigone, l'angle du dodécagone étant égal à $\frac{5}{3}$ d'angle droit, la somme des angles leur donnait $\frac{5}{3} + \frac{5}{3} + \frac{2}{3} = 4$ droits; un décagone et deux pentagones, puisque l'angle du décagone étant égal à $\frac{8}{5}$ d'angle droit et celui du pentagone à $\frac{6}{5}$, la somme des angles leur donnait encore $\frac{8}{5} + \frac{6}{5} + \frac{6}{5} = 4$ droits; et ainsi de suite.

S'appuyant toujours à cette même loi, ils passèrent alors à l'assemblage de trois polygones différents; un hexagone, un trigone et deux carrés, par exemple, puisque la somme des angles donne $\frac{4}{3} + \frac{2}{3} + 2 = 4$ droits, ou bien encore un dodécagone, un hexagone et un carré, puisque $\frac{5}{3} + \frac{4}{3} + 1 = 4$ droits. J'arrête là ces citations par trop algébriques pour n'en retenir que la philosophie des formes assemblées. Les polygones réguliers exprimeront entre tous des idées nettes, précises, immuables. Celles de ces figures dont le nombre de côtés est pair reflèteront des sentiments calmes, graves, empreints d'une sérénité douce; celles dont le nombre de côtés est impair, une mélancolie vague, le trouble, l'incertitude qu'entraîne leur manque de symétrie et d'équilibre, et de la juxtaposition de ces deux formes se dégagera une impression mixte, déterminée par les proportions de leurs combinaisons.

Là réside tout le principe de la sensation obtenue au moyen des entrelacs géométriques. L'entrelacs n'est que l'entre-croisement régulier des lignes tracées dans

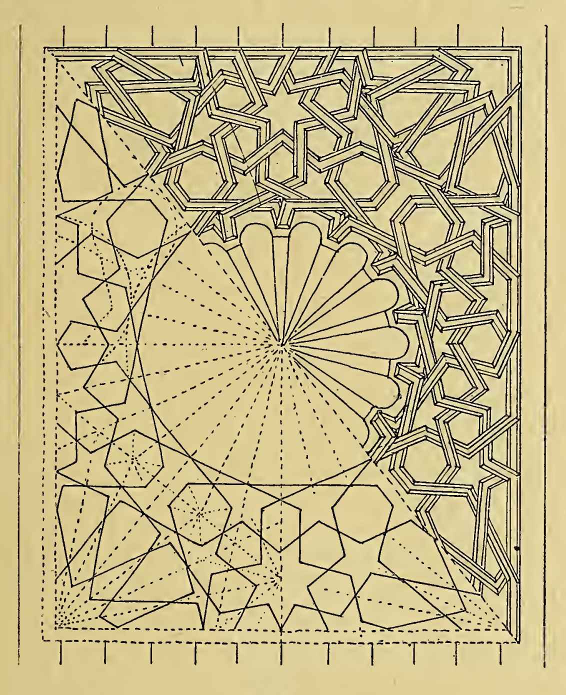


Fig. 29.

une figure primaire, un dérivé de cette figure, une superposition de polygones s'entrecoupant dans un assemblage initial. L'impression simple donnée par la forme essentielle s'exalte. Une figure calme aura par l'entrelacs la sensation de l'infini ; une figure hésitante, celle d'une tristesse profonde. L'image dérivée de l'as-

semblage du carré et de l'octogone éveillera l'idée de l'immuabilité éternelle, celle qui a pour base l'heptagone, celle d'un mystère vague et inquiet. Le dessin de ces figures, si embrouillé soit-il, se ramène à un petit nombre de constructions faciles, où la division de la circonférence en parties égales tient la plus large place. Voici celui de l'entrelacs dérivé de l'heptagone; je le transcris d'après un traité de géométrie décorative sans y rien ajouter.

« Décrire des circonférences tangentes, que l'on divise en vingt-huit parties égales, par des rayons partant du centre de ces circonférences, et par lesquelles on mène les diagonales de six en six divisions; ou, plus simplement, on partage le rayon en deux parties égales. On décrit une circonférence passant par le point de division, et l'on mène les diagonales en joignant alternativement et dans un ordre régulier les points de division de la première circonférence et de la seconde (fig. 29). »

Au résumé, la charpente de l'ornementation polygonale repose sur quatre éléments : le réseau, dont les sommets se confondent avec le centre des polygones; le groupement des polygones élémentaires, les circonférences tangentes et les différentes figures dérivées, ou les polygones étoilés qui déterminent les mailles de la rosace inscrite dans le polygone primitif.

V. — LE TRÉSOR DU KHALIFE MOSTANSER-B-ILLAH.

Par la description du palais fatimite, on a pu voir à quel degré le luxe influençait l'aspect de cette archi-

tecture et de cette sculpture, pourtant capables de se suffire par elles seules. Jamais, peut-être, l'effet produit par la réunion de tous les arts somptuaires ne fut plus grand que sous les successeurs d'El-Moëzz. C'est l'or que partout l'on applique; en 438 (1047), El-Mostanser fait dorer les murs de la mosquée d'Amrou et enrichit son sanctuaire d'un *mimber* de bois précieux soutenu par des colonnettes de santal. C'est qu'aussi sous Mostanser l'autorité fatimite avait pénétré fort avant en Asie. Baghdad et Koufah avaient arboré le drapeau blanc du Moghreb, et le khalife abbasside s'était vu obligé de signer un acte par lequel il se reconnaissait, lui et sa dynastie, pour des usurpateurs, et consacrait les droits des Fatimites au khalifat oriental. La domination de Mostanser s'était alors étendue jusqu'au Khorassan et dans le nord de la Perse. Au lendemain de ces succès, des intrigues de cour mettaient le souverain et l'empire à deux doigts de leur perte; un vizir ambitieux s'arrogeait tous pouvoirs, et Mostanser, impuissant à réprimer l'insubordination de sa garde turcomane, essayait, après une défaite qu'elle venait d'infliger aux troupes nègres qu'il avait voulu lui opposer, d'acheter sa soumission. Mais bientôt les prétentions des Turcomans devenaient telles que, les caisses de l'État épuisées, le khalife était forcé d'abandonner son trésor aux mutins et de laisser mettre en vente les objets précieux qui depuis sa fondation s'étaient accumulés dans le palais.

Il faut avoir lu dans Makrîsi l'inventaire de ce trésor pour imaginer ce que pouvait être la pompe de la cour des Fatimites. Présenté comme paperasses admi-

nistratives, le tableau qu'il en retrace semblerait un conte auquel l'auteur n'aurait donné cette forme que pour mieux l'accréditer, n'était l'apitoiement que lui cause ce vandalisme et la peinture qu'il fait du pillage réglementé des dépouilles que se partagent les chefs, ou qu'ils se font adjuger à vil prix. Le morceau est écrit de main de maître; mais sa longueur m'oblige à ne rapporter que les passages de l'inventaire relatifs à des œuvres d'art.

« Les pierreries étaient en nombre considérable; on remarquait surtout les suivantes :

« Un coffre renfermant sept *mudds* d'émeraudes; chacune de ces mesures valait environ 300,000 dynars (10,500,000 francs).

« Un collier de pierreries qui valait 80,000 dynars (1,200,000 francs).

« Sept *waïbah* de magnifiques perles envoyées par l'émir de la Mekke.

« Douze cents bagues d'or ornées de pierreries; elles avaient coûté 60,000 dynars (900,000 francs).

« Un grand nombre de plats d'or émaillés des couleurs les plus variées.

« Neuf mille boîtes de différentes formes, faites de bois précieux, doublées de soie et enrichies d'or.

« Cent coupes et autres figures de bézoard, sur la plupart desquelles était gravé le nom du khalife Haroun-er-Réchîd.

« Une autre coupe qui avait trois palmes et demie de largeur et une palme de profondeur.

« Des coffres renfermant des encriers de différentes formes, d'or, d'argent, de santal, d'aloès, d'ébène du

pays des Zindjes, d'ivoire et de bois de toute espèce, enrichis de pierreries, d'or, d'argent, ou remarquables par la perfection du travail.

« Un cachet d'ambre jaune, œuvre de Fakr-ed-Doulah, sur lequel étaient gravés des vers arabes.

« Des coffres remplis de coupes d'or et d'argent de toutes grandeurs et du travail le plus parfait.

« Une multitude de grandes cruches de faïence de toutes couleurs, pleines de camphre du Kaïsour.

« Une grande quantité de tasses faites d'ambre de Chahar.

« Un buffet de faïence soutenu sur trois pieds et garni de plats dont chacun pouvait contenir 200 *roks* de viande.

« De grandes cuves destinées à laver le linge et les vêtements et dont chacune était soutenue par trois pieds représentant des animaux; chacun de ces vases valait 1,000 dynars (15,000 francs).

« Une natte d'or du poids de dix-huit *roks*.

« Vingt-huit plats d'émail et d'or, que le khalife Azîz-b-Illah avait reçus en présent de l'empereur grec. Chacun valait 3,000 dynars (45,000 francs).

« Des coffres remplis d'une multitude de miroirs d'acier et de verre, enrichis de filigranes d'or, d'argent et de pierres précieuses; les uns avaient des manches d'émeraude; quelques-uns étaient bordés de perles et avaient des manches de cornaline. Ces miroirs étaient enfermés dans des étuis de velours et d'étoffes de soie; leurs serrures étaient d'or et d'argent.

« Un grand nombre de parasols dont les manches étaient également d'or.

« Un millier d'instruments enrichis d'or et auxquels la finesse du travail et la beauté de la ciselure ajoutaient un nouveau prix.

« Une quantité prodigieuse d'échiquiers et de damiers brodés de soie et dont les pions étaient d'ébène, d'ivoire, d'or, d'argent ou de pierreries.

« Quatre cents grandes cages enrichies d'or et remplies de bijoux de toute espèce.

« Différents meubles d'argent et six mille vases d'or dans lesquels on mettait des narcisses et des violettes.

« Un très grand nombre de couteaux qui, estimés au plus bas prix, furent vendus 36,000 dynars (525,000 francs).

« Un turban enrichi de pierreries; il valait 130,000 dynars (1,950,000 francs).

« Un paon d'or enrichi de pierres précieuses. Les yeux étaient de rubis, les plumes d'émail doré représentant toutes les couleurs des plumes du paon.

« Un coq de même métal qui avait une crête de rubis de la plus grande dimension, couverte de perles et de pierreries. Ses yeux étaient également formés de rubis.

« Une gazelle dont le corps était couvert de perles et de pierreries. Son ventre était blanc et composé d'un tissu de perles de la plus belle eau.

« Une table de sardoine avec des pieds de forme conique de même matière.

« Un palmier d'or chargé de superbes perles. Il était placé dans une caisse d'or, et ses fruits étaient formés de pierres précieuses qui représentaient des dattes à tous les degrés de maturité.

« Un jardin dont le sol était d'argent ciselé et doré, et la terre d'ambre jaune. On y voyait des arbres d'argent d'où pendaient des fruits de pierreries.

« Une cange grandeur naturelle avec son pavillon et ses tapis; elle avait été fabriquée, l'an 436 (1025), sur les ordres du vizir Ahmed-el-Djardjaraî. On avait employé 167,700 *derhems* d'argent et payé aux orfèvres, pour la main-d'œuvre, 2,900 dynars (43,500 francs).

« La cange d'argent, ainsi nommée à cause des ornements qui brillaient tout autour d'elle.

« Trente-six autres canges qui servaient aux promenades que le khalife faisait sur le Nil.

« Plusieurs coffres contenant un grand nombre de vases de la forme de ceux où l'on met la bière encore aujourd'hui en Orient, tous du cristal le plus pur, uni ou ciselé.

« Deux coffres remplis de vases précieux de différentes matières.

« Un bassin et une aiguière en cristal; un carafon et un bocal de cristal d'une transparence parfaite et d'un travail merveilleux, sur chacun desquels était gravé le nom d'Azîz-b-Illah : dix-huit mille vases de cristal dont quelques-uns valaient jusqu'à 1,000 dynars (15,000 francs.).

« Trente-six mille autres pièces de cristal parmi lesquelles une boîte ornée de figures en relief du poids de dix-sept *roks*.

« Parmi une foule de tapis de soie tissus d'or de toutes grandeurs et de toutes nuances, on en distinguait près de mille qui représentaient la suite des différentes dynasties avec les portraits des rois et des

hommes célèbres. Au-dessus de chaque figure étaient écrits les noms des personnages et le temps qu'ils avaient vécu.

« Un émir eut en partage une large pièce d'étoffe de soie de Coster; le fond était bleu nuancé des couleurs les plus vives et tissu d'or : elle avait été faite l'an 353 (964) par ordre d'El-Moëzz et représentait les différents pays de la terre, ses montagnes, ses mers, ses fleuves, ses villes, ses chemins comme une carte géographique. La Mekke et Médine étaient parfaitement reconnaissables. Au-dessus de chaque province, de chaque ville, de chaque mer, de chaque montagne, se trouvait le nom brodé d'or, d'argent ou de soie. Elle avait coûté 22,000 dynars (330,000 francs).

« Un autre émir eut, entre autres objets précieux, une tente de satin rouge tissu d'or qui avait été faite pour le khalife Motaouakkel et qui était d'une valeur inestimable.

« Le palais renfermait un nombre prodigieux d'armes de toute espèce. La fameuse épée *Dhoul-Fikar* tomba en partage à l'un des généraux; un autre eut pour sa part l'épée d'Amrou; celle d'Abd-Allah, celles de Djafîr, d'El-Moëzz et du père du khalife; il y avait une infinité de coffres remplis de poignards dont les manches étaient garnis de pierres précieuses.

« Parmi les armures qui devinrent la proie des factieux, on distinguait la cuirasse d'El-Moëzz estimée 1,000 dynars (15,000 francs); l'épée de Hossein fils de Alî, le bouclier de Hamzah; des casques, des cuirasses, des caparaçons enrichis d'or et d'argent; tous ces objets réunis formaient un total de 200,000 pièces d'armes.

« Le magasin des étendards renfermait des richesses inestimables. Depuis la fondation du palais, c'est-à-dire depuis plus de cent ans, on avait employé chaque année, pour former cette riche collection, une somme de 80,000 dynars (1,200,000 francs, soit au total 120 millions de francs). Tout cela fut réduit en cendres par suite de l'imprudence d'un domestique.

« Parmi les objets enlevés au palais de Mostanser, on comptait encore un nombre prodigieux de tentes, de pavillons, de châteaux formés d'étoffes d'or de Dabik, de Behneseh, de velours de satin de Damas, et de soies de toutes espèces et de toutes couleurs. Les uns étaient unis, d'autres étaient couverts des plus belles peintures et représentaient des figures d'hommes, d'éléphants, de lions, de chevaux, d'animaux et d'oiseaux de toute espèce ; l'intérieur était revêtu de velours, de satins brochés d'or et de soie de Coster.

« Chaque tente était accompagnée de ses meubles et ustensiles. On y voyait des colonnes d'argent, des tapis dorés, des vases d'or et des cordes recouvertes de soie. Quelques-unes de ces tentes étaient si vastes qu'il fallait vingt chameaux pour les porter.

« On y distinguait une tente appelée la Grande-Rotonde soutenue par une seule colonne de soixante-cinq coudées de haut; la tente avait cinq cents coudées de circonférence et était formée de soixante-quatre pièces d'étoffe qui s'attachaient les unes aux autres par des agrafes d'or. Il fallait cent chameaux pour porter les diverses parties de cet édifice. Toutes les parois de la tente étaient couvertes de figures d'animaux et de peintures d'une grande beauté. Elles avaient été exécutées

sous les ordres du vizir Yazoury à l'époque où il était vizir d'Égypte. Cent cinquante ouvriers y avaient travaillé pendant neuf années consécutives, et cette seule dépense s'était élevée à 3,000 dynars (45,000 francs).

« Venait ensuite un pavillon fabriqué à Tennis pour le khalife Daher. Le tissu était d'or pur. Ce pavillon était soutenu par six colonnes d'argent, et l'on y voyait plusieurs bassins de cristal; il avait coûté 14,000 dynars (110,000 francs).

« On distinguait aussi une grande tente fabriquée à Alep, vers l'an 440 (1049), pour laquelle on avait dépensé 30,000 dynars (450,000 francs); il fallait soixante-dix chameaux pour la porter avec ses accessoires; elle renfermait un bassin d'argent du poids de deux *kantars*, sans compter les tuyaux qui étaient du même métal. Elle ressemblait à la tente qu'avait fait construire le khalife Azîz-b-Illah et qu'on nommait la Tueuse — *Katoul* — parce qu'on ne la dressait jamais sans qu'il pérît un ou deux hommes parmi les gens chargés de la dresser. »

Il me faut couper court à cette citation déjà trop longue, d'autant plus que j'aurai occasion d'y revenir et que le fragment que j'en viens de traduire suffit à montrer de quelle auréole d'or l'artiste aimait à ceindre son œuvre. C'était un enchantement, où la perfection de l'exécution le disputait au scintillement du métal et au chatoiement des couleurs, mais un enchantement qui, évanoui, n'a laissé derrière lui que des murs nus et des châssis vides où, par un effort d'imagination, nous sommes obligés de l'évoquer.

CHAPITRE II

LE COMMENCEMENT DES CROISADES

—

I. — LES DERNIERS FATIMITES

Réduit à recevoir de son vizir une pension de 100 dynars (1,500 francs) par mois, Mostanser se décida enfin à un acte de vigueur qui mit un terme à cet état de choses. Tous les émirs de la garde invités à un grand dîner sont poignardés à un signal convenu, leurs têtes amoncelées devant l'ordonnateur du massacre, et un instant, le khalifat fatimite reconquiert sa grandeur et répare ses ruines. Mais un an ne s'était pas écoulé depuis la mort du khalife qu'à l'appel du vieil empereur de Constantinople, Alexis Comnène, la première croisade se mettait en marche vers Jérusalem. C'était là un nouveau danger pour l'Egypte, qui allait paralyser pour longtemps l'art dont elle venait de voir se développer la formule, mais qui, du même coup, le préservait de l'influence tartare et lui permettait de se reconnaître et de s'acclimater.

Tandis que Pierre l'Hermite prêchait la croisade, les Turcs Seldjoukîdes et Ortokîdes, descendus des hauts plateaux de la Tartarie, s'étaient avancés à travers la Perse et l'Asie Mineure et venaient de pénétrer en Syrie, en dépit d'une victoire passagère du généralis-

sime de Mostanser, *l'émir Ed-Djîouch.* Aucune barrière ne les arrêtait plus. Les khalifes de Baghdad, ennemis héréditaires des Fatimites, loin de leur disputer le passage, étaient prêts à s'allier à eux. L'arrivée des croisés sur les côtes de Syrie créerait donc une heureuse diversion qui sauvait les Fatimites d'une invasion certaine et laissait à leur art le temps d'affirmer les tendances qui, sous El-Hakim, s'étaient manifestées pour la première fois.

A peine entrés à Jérusalem, les croisés, il est vrai, s'étaient avancés vers l'Égypte. En 511 (1117), Baudouin s'était emparé de Péluse et l'avait livrée aux flammes; mais, pris de fièvre, il était mort quelques jours après et ses troupes s'étaient retirées sans penser à pousser plus loin. Depuis, les khalifes du Caire avaient évité avec soin de se mêler aux luttes soutenues par les princes syriens pour leur indépendance, et, tenus en échec par ceux-ci, les croisés n'avaient point donné suite au projet de conquête de leur chef. En sorte que quarante ans encore le khalifat put jouir de ce calme factice fait d'appréhensions et d'espérances qui est le propre des temps troublés.

Si rares qu'aient été les monuments de cette période, ils l'ont traduite à merveille. Une mièvrerie se lit dans les courbes tourmentées de leurs arabesques, l'assemblage hésitant de leurs polygones à côtés impairs et la flore malingre de leurs rinceaux. La souplesse des contours se fait frêle, les pleins s'évident et toutes les surfaces lisses se constellent de délicats ornements. Il suffit de citer comme spécimens de cette école maladive les sculptures de Gama El-Fakaany, de Gama Thélaï-

aboû-Rézîk, le *mimber* de Ghous et le *mirhab* de Sitta-Néfîssa. Certaines sont de purs chefs-d'œuvre d'élégance. L'assemblage pentagone et heptagone est employé de préférence par les polygonistes. Rarement on rencontre le groupe dérivé du dodécagone, de l'hexagone et du carré assemblés ou de l'octogone et du carré qu'avaient employés les premiers Fatimites; et au *mimber* de Ghous, l'arabesque s'est entièrement affranchie de l'imitation. Elle n'est plus qu'un entrelacs fleuri, une polygonie végétale palissée sur celle du réseau.

Au milieu de cette incertitude, une révolte de palais entraîna le renversement de la dynastie fatimite. L'an 555 (1159), sous le khalife Abd-Allah-el-Added-le-dîn-Illah, un vizir disgracié, Chaour, passe en Syrie et implore l'appui du célèbre adversaire d'Amaury, Nour-ed-dîn, pour se ressaisir du pouvoir. Celui-ci rassemble aussitôt une armée, la place sous le commandement de l'un de ses favoris, un Kurde nommé Chirkoueh, et l'envoie rétablir le vizir tombé. Mais, appelés par le khalife, les croisés l'avaient devancée et ce furent eux qu'il lui fallut combattre. Réintégré dans ses dignités, Chaour reconnut vite dans ses protecteurs ses plus redoutables adversaires et pour s'en débarrasser s'allia à Amaury. Dix années durant, l'Égypte vit alors se dérouler des négociations sans fin et des combats aussi sanglants qu'indécis, où les alliés de la veille furent ses adversaires du lendemain.

La lutte menaçait de s'éterniser quand le khalife, prenant le parti de traiter avec Nour-ed-dîn, lui offrit le tiers des revenus de l'Égypte s'il consentait à le délivrer de son vizir et des croisés. Quelques jours après,

ces derniers, battus, regagnaient la frontière syrienne et Chirkoueh prenait au Caire la place de Chaour qu'El-Added avait fait décapiter. Ce traité ne faisait qu'accélérer la chute du khalife et celle de sa dynastie. Deux mois plus tard, Chirkoueh mourait et son neveu Saleh-ed-dîn, le Saladin de nos chroniqueurs, s'installait à sa place. A la mort d'El-Added, il reconnaissait officiellement l'autorité des Abbassides et se faisait leur vassal avec le titre de sultan.

II. — LA DYNASTIE AYOUBITE.

L'Égypte cessait d'être la capitale du monde oriental, elle passait sous une dénomination étrangère; mais à cela près, rien n'était changé dans son existence : aussi, l'avènement de Saleh-ed-dîn n'eut-il sur l'art qu'une action secondaire, visible tout au plus à quelques détails. Ses monuments dénotent la volonté et la force; une réaction s'opère, qui fait de l'art gracile des derniers Fatimites un art plus ample. En même temps, le sculpteur remonte à la tradition des polygonistes que ne hantait pas encore l'effet des lignes dépourvues de tous ornements. En architecture, le style des édifices à coupole végète, mais ne s'écarte pas de sa route; les chapelles sépulcrales du *karafah,* — le cimetière, — mot à mot « le lieu de la tête », n'ont qu'une nef voûtée, attenante à une salle carrée à coupole ogivale, percée à sa base de petites fenêtres dont l'arc est ogival aussi. Un demi-jour tamisé par leurs claires-voies descend d'elles, tandis que dans la zone de transition

des surfaces planes et des surfaces courbes perlent les premières stalactites. D'où venaient ces dernières? Salzmann et Prisse d'Avennes après lui n'ont pas hésité à reconnaître en elles le souvenir de la pastèque.....; peut-être serait-il plus logique de voir leur formation dans les tâtonnements par lesquels le constructeur arriva au surélèvement de la coupole.

Les premières tentatives faites dans ce sens par les Fatimites les avaient conduits à interposer, au moyen de la trompe ou de l'arche angulaire des Coptes, une sorte de tambour octogone entre le carré de la salle et le dôme. Puis l'ellipse de celui-ci s'était allongée et son arc s'était fait de plus en plus aigu. Pour l'exhausser encore, leurs successeurs n'avaient imaginé rien de mieux que de superposer un tambour à seize pans au tambour octogone. Cette disposition, en même temps qu'elle fournissait un plus grand nombre de points d'appui à la circonférence de la coupole, permettait d'en réduire considérablement le diamètre et de faire pyramider toute la salle vers le sommet. Sous ce cône agrandi par l'optique, le mysticisme se sentait enfin affranchi de l'oppression qu'il éprouvait encore sous la voûte ovoïde; il planait dans l'ombre de son lointain et cette impression lui était si chère, que bientôt il l'exalta par deux subterfuges : l'étranglement de la base du dôme et les jeux du clair-obscur habilement ménagés sur son pourtour.

Chacune des tombes du cimetière de l'iman Chaffey est une preuve de cette préoccupation esthétique. La trompe sert le plus souvent de point d'appui à une double rangée d'arcades en encorbellement, sur les-

quelles s'inscrivent tour à tour un tambour octogone et un tambour à seize pans formés d'arceaux ogivaux. Mais la réunion de ces arceaux étagés composait un assemblage de polygones en partie sphériques. Leur groupement rentrait dans le champ des conceptions du polygoniste; il déterminait un réseau dans lequel sa rêverie pouvait errer de même que dans le labyrinthe des polygones étoilés ; bien plus, chacune de ses mailles était un échelon où s'accrocher pour s'élancer dans l'espace. Quoi d'étonnant qu'il se soit appliqué à en régulariser la contexture et qu'il les ait enguirlandés de cette flore arabescale qu'il aimait à voir comme à travers des barreaux?

L'une de ces chapelles (fig. 30), qui semble fort ancienne, à en juger par son ornementation, a sa coupole surmontée d'une lanterne couverte d'un dôme décagonal nervé. Fut-elle bâtie, ainsi qu'on l'admet généralement, sous le règne de Saleh-ed-dîn? En tout cas, elle a précédé certainement de près de deux siècles Brunelleschi, auquel on attribue l'invention de la double voûte et du couronnement du dôme au moyen d'une lanterne.

Quatre-vingts ans plus tard, Chadjarat-ed-dorr (arbre de perles), esclave favorite d'El-Melek-es-Saleh-Neym-ed-dîn-Ayoub, dédiait en plein Caire, à son maître et époux, une chapelle sépulcrale où ces éléments constructifs s'unissaient, épurés par l'art. Des stalactites s'étageaient là où jadis s'ouvraient des arcades et s'appliquaient à la voûte, pareilles aux franges d'une tenture immense drapée au rebord d'un catafalque.

Dans les boiseries de cette chapelle réapparaissait

une ornementation qui, par maints côtés, ressemblait à celle du commencement de la période fatimite. Les panneaux de la grande porte sont occupés par deux

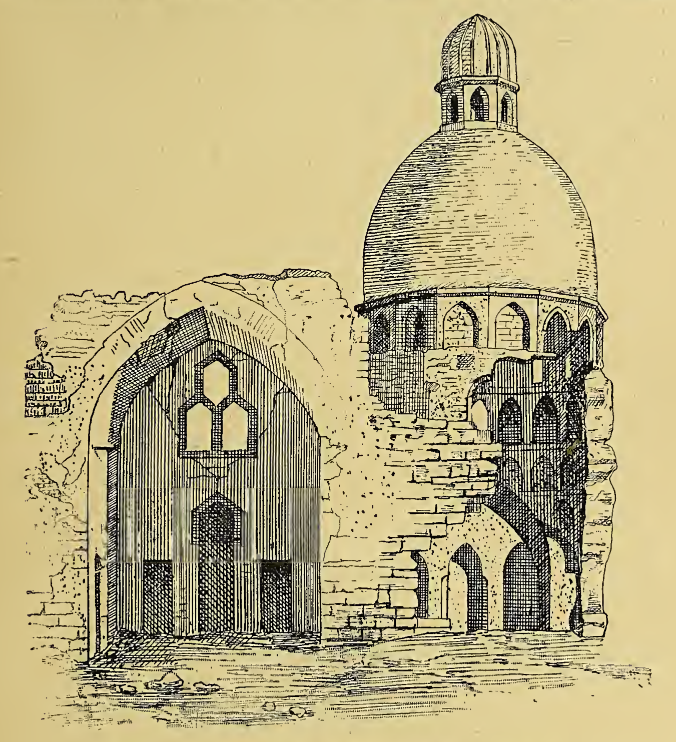


Fig. 30. — TOMBE DU KARAFAH DU CAIRE.

hexagones entrecoupés de manière que l'un des côtés du premier vienne s'appliquer sur l'axe médial du second, et réciproquement. Dans l'hexagone irrégulier, mais dont les côtés sont égaux deux à deux, engendré par cette intersection, s'installe une étoile à six pointes

autour de laquelle six hexagones semblables gravitent, flanqués sur leur petit côté par six hexagones réguliers. Deux fleurons s'enroulent sur chacun d'eux et de larges bandes d'une écriture fine emprisonnent le tout dans une riche bordure. Pourtant, si savante que soit l'architecture de cette chapelle, si fouillée sa décoration, il y faut bien reconnaître l'art d'une époque transitoire. L'artiste n'a pas encore fixé le style vers lequel son aspiration l'attire; sous le voile brillant jeté par lui sur son œuvre percent la timidité et l'effort.

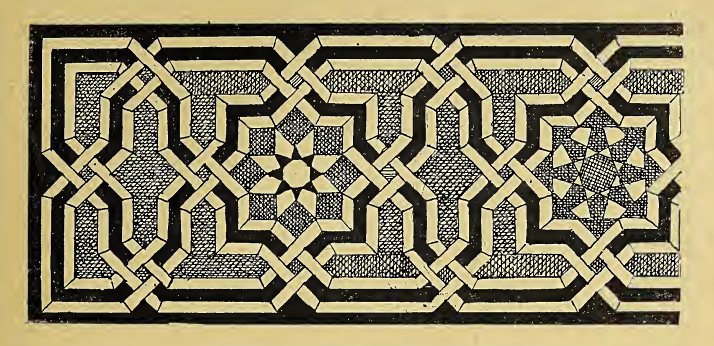


Fig. 31.

LIVRE IV

LES SULTANS BAHARITES

CHAPITRE PREMIER

LA POLYGONIE SPHÉRIQUE DES VOUTES EN STALACTITES

I. — L'ARCHITECTURE DE LA MOSQUÉE SÉPULCRALE.

A aucune époque de son histoire, l'empire arabe ne fut plus puissant et plus prospère que du milieu du VIIe au milieu du VIIIe siècle de l'hégire (1250) (1380),

sous la domination des sultans Baharites[1] égyptiens.

Les princes de cette période, s'ils parvinrent l'un après l'autre au trône par l'assassinat, surent du moins faire preuve, une fois couronnés, de grandes capacités militaires et politiques. Constructeurs à l'égal des Pharaons, ils donnèrent à l'essor intellectuel de leur temps sa direction véritable; ils furent les continuateurs directs des Fatimites, dont ils ne firent que reprendre la tradition.

Une révolution pareille à celle qui avait failli renverser Mostanser amenait au pouvoir cette nouvelle dynastie. Au cours des guerres des croisades, l'un des derniers sultans Ayoubites, El-Melek-es-Saleh-Ayoub, menacé jusque dans sa capitale par les armées d'Amaury, s'était recruté une garde d'esclaves circassiens achetés sur tous les marchés du Levant. Ceux-ci, comme autrefois les esclaves turcomans des Abbassides et des Fatimites, s'étaient en peu de temps rendus maîtres de tous les grades de l'armée; et à la mort de Neym-ed-dîn, fils de Saleh-Ayoub, en qui s'éteignait la famille Ayoubite, Chadjarat-ed-dorr, l'esclave favorite d'Es-Saleh, Circassienne elle aussi, parvenait, à force d'intrigues et de... galanteries, à se faire nommer sultane par les émirs de la garde, et de ce fait devenait la fondatrice du règne le plus brillant que l'ère arabe ait eu.

Ses successeurs, Izz-ed-dîn-Ybek-el-Djachenguir, Kottouz, Rokh-ed-dîn-Beïbars-el-Bondoukdary, Ka-

1. *Baharite* vient de *bahr*, fleuve. La garde dont sortirent les sultans d'Égypte, de 648 à 782 (1250 à 1381), était primitivement cantonnée dans l'île de Raoudah, au bord du Nil, que les Arabes n'appellent jamais que *le fleuve (Bahr)*.

laoûn, Rokh-ed-dîn-Beïbars-el-Djachenguir, redonnèrent à l'Égypte la place que depuis les Fatimites elle avait perdue. Les croisés sont rejetés en Syrie, puis celle-ci est reprise et Saint-Jean-d'Acre, le dernier rempart des chrétiens, enlevé d'assaut. L'invasion tartare est arrêtée par Kottouz ; et Houlakou, petit-fils de Djen-Giz-Khan, taillé, en pièces, en trois batailles rangées par Beïbars. En même temps, celui-ci met avec une extrême habileté ses victoires au service de sa politique. En 655 (1257), les Abbassides avaient fui de Baghdad devant les Tartares pour venir au Caire demander asile au sultan. Vainqueur, Beïbars s'empresse de reconnaître la suzeraineté des réfugiés et fait proclamer khalife le fils d'El-Daher-b-amr-Illah, en remplacement d'El-Motassem-b-Illah, mis à mort par ordre de Houlakou. Mais en même temps le Caire devenait le siège du khalifat abbasside et tout pouvoir était perdu pour celui-ci. Ce n'était plus qu'une dignité purement spirituelle, dont l'autorité s'exerça dès lors sous la protection des sultans d'Égypte, qui tirèrent de l'investiture qu'elle leur donna un prestige précieux et une suprématie absolue et incontestée de tout le reste du monde musulman.

Une fois encore l'Égypte était le foyer de la civilisation arabe. L'art y refleurissait ; non pas que les nouveaux souverains fussent des protecteurs éclairés, des hommes doués de goûts délicats et enclins aux idées artistiques ; anciens esclaves, ils gardaient une âme d'esclaves et l'art n'était à leurs yeux qu'un moyen d'étaler leur autorité et leurs richesses et de satisfaire à leurs caprices les plus extravagants. Mais, entravée quatre-vingts ans par des influences étrangères, l'école

d'art des Fatimites reprenait son indépendance et se donnait librement essor.

L'architecture de la chapelle funéraire devient celle de la mosquée, au mépris de ce passage de la *Sounnah :* « Vous n'enterrerez pas vos morts dans le temple. » L'emploi de la voûte se généralise, toutes les droites se courbent et le développement des lignes ascendantes va s'accentuant progressivement. L'architecte renonce à la plate-bande et, libre de toute contrainte, remanie le plan du sanctuaire à son gré.

Au retour de la campagne glorieuse qu'il venait de soutenir contre Houlakou, Beïbars, le premier, fait construire sur le terrain du *meidan* — champ de course aménagé pour le jeu de paume à cheval — du célèbre ministre de Saleh-ed-dîn, Karagouch, une mosquée dont la coupole disparue était, au dire des contemporains, une copie de celle de l'une des tombes les plus saintes du *karafah,* la chapelle de l'iman Chaffey. « On expédia des ordres, dit Makrîsi, dans toutes les provinces pour faire venir des colonnes, des dalles de marbre et du bois pour la construction des plafonds. La plupart des matériaux furent dus à la destruction du château de Jaffa. » A lire ces récits, on se croirait transporté au temps où les Pharaons chargeaient leurs principaux officiers d'aller enlever les blocs de granit destinés à leurs temples, et les comblaient de dignités pour la réussite de leur mission. Car ce sont les principaux émirs qui président aux travaux et sont récompensés quand le sultan est satisfait. C'est l'émir Alem-ed-dîn-Sangar-ech-Chougaï qui dirige la construction du *mâristan* de Kalaoûn : « Il faisait travailler les ou-

vriers à coups d'arbalète, et ceux-là mêmes qui se trouvaient à une grande distance ne pouvaient échapper à la surveillance qu'il exerçait du haut d'une échelle[1]. » Le nom de l'artiste est presque toujours inconnu.

Le *maksourah* de la mosquée de Beïbars n'a que deux nefs d'arcades ogivales portées par des colonnes de marbre. Ses fenêtres sont aussi en ogive; des claires-voies la ferment, alternativement faites d'entrelacs géométriques et d'arabesques rayonnantes. Sur les angles de l'édifice, quatre tourelles se dressent comme celles d'une église fortifiée, ceintes de créneaux en dents de scie où se brode un léger enroulement. En 708 (1308), Rokh-ed-dîn-Beïbars-el-Djachenguir reprend ces divers thèmes et les transpose. En 718 (1318), El-Melek-n-Nacer-Kalaoûn y introduit quelques variantes. A la mosquée d'Altoûn-Bogha-el-Merdany (733-1332), ils se compliquent; les angles intérieurs du *sahn* se rachètent au moyen d'un pendentif en stalactites où vient s'appuyer une sorte de lanterne de minaret. Sous El-Melek-en-Nacer-Hassan ils sont définitivement fixés.

Entre temps, l'attention de l'artiste s'était portée vers l'aspect extérieur de l'édifice. Un mur nu jusque-là avait servi de façade à la mosquée; désormais son architecture proclame le triomphe de l'Islam et annonce du dehors la sainteté du lieu. Quels furent, dans cette voie, les premiers essais? Trop de monuments ont disparu pendant les croisades pour qu'il soit possible de l'établir. Quand, sous Kalaoûn, ce souci se fait jour pour la première fois, il ne reste rien à trouver.

1. Quatremère, *Histoire des sultans mamelouks.*

Quoi qu'il en soit, c'est par l'évidement des pleins que se trouve être résolu le problème. Rompu à l'emploi de l'arc, l'architecte reporte toute la pesée du mur sur certains points et partage la façade en arcades fermées d'une cloison légère qu'il perce de nombreuses fenêtres, ainsi que feront plus tard les artistes de l'Occident, quand, ayant remplacé l'arc formeret compris entre les contreforts de l'église par un arc véritable, ils feront des murs latéraux des nefs d'immenses parois de vitraux.

La façade de la mosquée de Kalaoûn repose toute sur ce principe. Huit travées la divisent, dont la hauteur est égale à celle de l'édifice. A chaque pied-droit est adossée une colonne qui, en recevant sur son chapiteau une partie de la retombée, donne à l'envolée de l'arc une apparence d'extraordinaire légèreté. Une corniche court au haut des murs, crénelée de merlons en fers de hallebarde; une frise se déroule au-dessus des chapiteaux des colonnes, et chaque travée est remplie d'un mur en retrait. Sous la frise est une fenêtre garnie d'une grille à mailles réticulaires; au-dessus, de petites arcades géminées et trilobées où s'enchâssent des vitraux.

Lancée sur cette voie, cette architecture s'empare de tous les détails de la mosquée. Jusque-là, le minaret n'avait eu pour but que de permettre au muezzin de faire entendre au loin l'appel à la prière; il devient un des membres essentiels du monument. Sur la tour du minaret primitif, une autre tour plus mince se superpose; puis sur celle-ci une autre encore plus mince, et sur cette autre, une autre plus mince encore, couronnée d'une plate-forme, vers laquelle le mouvement ascendant, commencé sous la voûte de la tombe, semble

aller se résoudre en un élan irrésistible vers le ciel.

C'est à l'instant où cette évolution s'achève que s'élève la mosquée du sultan Hassan. Cette fois encore, l'architecte était un Copte qui, détail curieux, a apposé par rébus sa signature au portail du temple : un porche d'église copte, une croix et une colombe tenant la branche d'olivier. Une légende, recueillie par certains auteurs, prétend que, la mosquée terminée, le sultan Hassan lui aurait fait couper la main « afin qu'il ne pût en dessiner une semblable »; une autre, au contraire, qu'il le combla de faveurs : en tout cas, toutes deux sont d'accord pour attester de l'admiration que souleva son œuvre. Reste à savoir de quelle manière cette admiration lui fut témoignée. Je n'entreprendrai pas de le chercher.

« L'Islam, dit Makrîsi, n'a aucun temple qui puisse être comparé à la mosquée du sultan Hassan tant par sa grandeur que par la beauté de son architecture. Elle a coûté trois années de travail, et la dépense de chaque jour allait à 1,000 dynars (15,000 francs) (ce qui porte la dépense totale à plus de 16 millions de francs). Les bois employés au cintrage des voûtes coûtaient à eux seuls 3,000 dynars (45,000 francs). »

Cette appréciation du grand historien n'est pas outrée, et la mosquée du sultan Hassan est bien réellement l'un des plus beaux monuments de l'art arabe, tant par l'ampleur de ses proportions que par le fini de ses sculptures, l'éclat de ses marbres, la souplesse de ses arabesques, la douceur de ses peintures, la pureté de ses mosaïques et l'élégance de ses inscriptions.

Vue du dehors, l'énormité de sa masse produit une impression profonde : l'ogive en encorbellement de son

immense portail, toute ruisselante de stalactites, est magnifique; sa façade est partagée en travées rachetées dont la parallélité exagère la hauteur. Toute entière elle se dresse sur ses perpendiculaires, dans un sursaut superbe, dominée par ses minarets hauts de 80 mètres, qui, grâce à cette disposition, semblent prendre racine directement au sol.

A l'intérieur, cette impression devient encore plus vive. Un vestibule règne derrière le portail, dont la coupole en stalactites est pénétrée par trois grandes niches en stalactites aussi. L'architecte a-t-il été entraîné par ses affinités coptes? A-t-il voulu simplement rendre les aspirations de son temps? Toujours est-il que, le vestibule franchi, l'ordonnance adoptée par lui dans son édifice est celle d'une église chrétienne, et que son plan, pour habilement conçu qu'il soit, n'en a pas moins pour base la croix.

Comme El-Azhar, Gama-es-sultan-Hassan mesure sur son axe longitudinal 150 mètres. Au milieu (fig. 32) est une cour carrée de 33 mètres de côté, autour de laquelle rayonnent quatre vastes nefs couvertes d'un gigantesque berceau ogival : celle de l'Est est le sanctuaire, les trois autres, les trois *liwans*. La lumière tombe à flots dans chacune d'elles par la baie librement ouverte; mais, tempérée par la profondeur, elle n'y répand qu'un jour amorti. Tout d'ailleurs conspire à mettre en relief leurs proportions grandioses et à exaspérer l'impression de mystère intense qui s'en dégage: l'entente du décor, le jeu des ombres et le contraste ménagé entre le plein absolu des murs de la cour et le vide des nefs (fig. 33), entre leur rectitude verticale et la perspec-

tive fuyante de celles-ci, entre leur nudité et la richesse

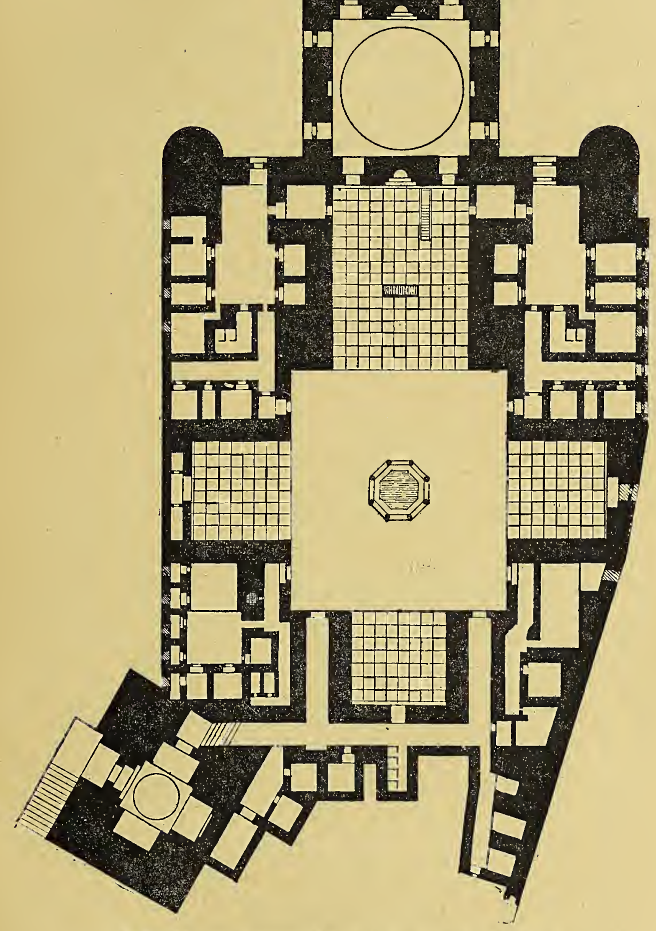


Fig. 32. — MOSQUÉE DU SULTAN HASSAN.

inouïe du *maksourah*. Un simple cordon de merlons

les frange (fig. 34); au sanctuaire le décor touche à l'extrême atteint du faste et de la variété. Le *mirhab*

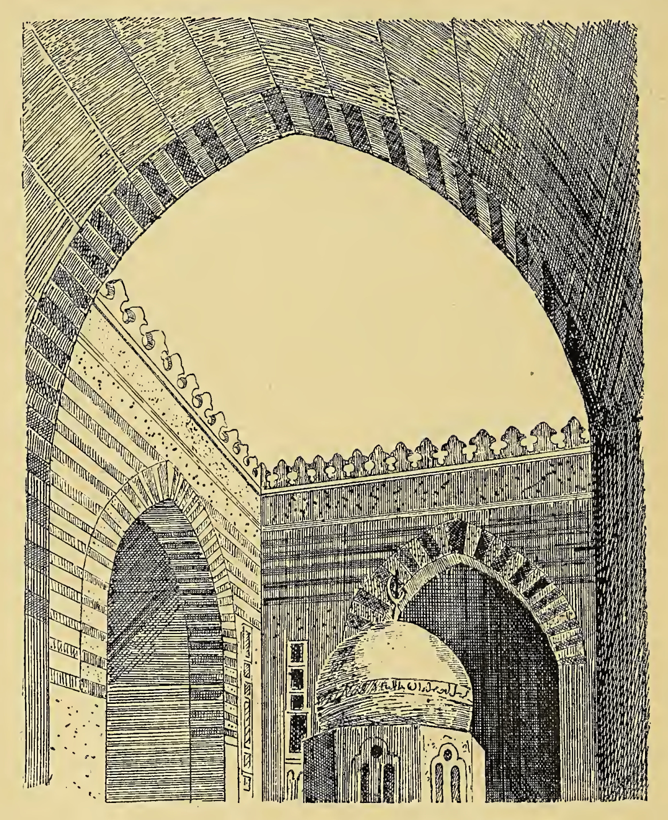


Fig. 33. — MOSQUÉE DU SULTAN HASSAN.

est de marbre polychrome, flanqué de minces colonnettes dont les chapiteaux sont si finement ornemanés qu'on les croirait de bronze. Les murs disparaissent sous des mosaïques; une frise règne sur leur pourtour, pareille

à une immense dentelle (fig. 35), où seraient brodés en caractères titanesques les versets du Koran. Chaque lettre est enveloppée dans la volute d'un rinceau de délicieuses arabesques or, azur, vertes, rouges, blanches et jaune pâle, et dans le mur de fond deux grandes portes s'ouvrent, ciselées et damasquinées, pour donner accès au tombeau du sultan.

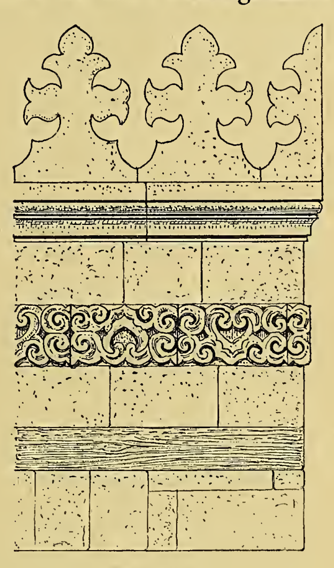


Fig. 34.
MOSQUÉE
DU SULTAN HASSAN.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'ensemble de cette mosquée qui, plus qu'El-Azhar, mériterait le nom de « mosquée splendide ». Je n'ai pu entrer dans assez de détails pour qu'il soit possible, d'après cette description, de se faire une idée de sa magnificence. Encore aujourd'hui, quoique fort déchue, elle est de tous les monuments arabes celui qui laisse la plus forte empreinte sur l'esprit et qui s'impose à l'histoire de l'art comme le modèle parfait en qui vécut le sentiment d'une race. Elle s'est imposée d'ailleurs à la pensée de ses contemporains, de même qu'elle s'impose à la nôtre. Les artistes de l'école arabe du XIVe siècle l'ont tous imitée, ceux du XVe l'ont prise pour thème, sans toutefois se

ravaler à la copier servilement, ainsi qu'avaient fait les architectes de Touloûn et d'El-Moëzz, qui, tous, ne nous ont laissé que des copies de copies de la mosquée d'Amrou. Un tassement moral s'est fait, qui permet



Fig. 35. — MOSQUÉE DU SULTAN HASSAN.

aux artistes de ne suivre que leur propre impulsion et de n'écouter que leurs tendances; et si un air de proche parenté unit leurs œuvres, c'est qu'une communauté de pensées à travers elle se fait jour. Tout leur effort se reporte alors vers l'emploi des voûtes, et c'est dans leurs combinaisons et dans l'encorbellement en stalactites qu'ils cherchent des effets nouveaux. Désormais, le

type de la mosquée primitive devient l'exception, et les forêts de colonnes qui, aux anciens sanctuaires, prêtaient des aspects de salles hypostyles, font place aux vastes nefs; mais, si fort que soit ce courant, la coupole ne se pose toujours que sur la salle de la tombe et cette répulsion de l'Arabe pour une forme grecque par excellence reste comme le trait dominant du style des monuments baharites et de tout l'art des khalifes.

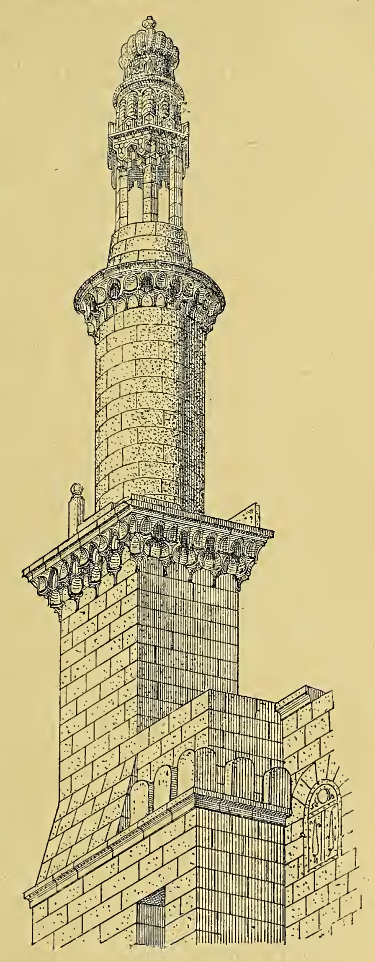


Fig. 36. — MINARET DE LA MOSQUÉE DE KALAOUN A LA CITADELLE.

J'ai laissé en dehors de cet aperçu les caractères étrangers qui, pour des causes diverses, vinrent se greffer sur l'art arabe. Il en est une pourtant qu'il importe de signaler : l'intrusion de divers types tartares dans l'architecture des monuments de Kalaoûn et de Beïbars-el-Djachenguir. Makrîsi mentionne « qu'à l'époque de Djen-Giz-Khan,

beaucoup d'Orientaux vinrent en Égypte (665 — 1257), et qu'après cela, sous Kalaoûn, les faubourgs du Caire furent considérablement agrandis (711 — 1311) ». D'autre part, nous savons qu'en 720 (1320) Kalaoûn

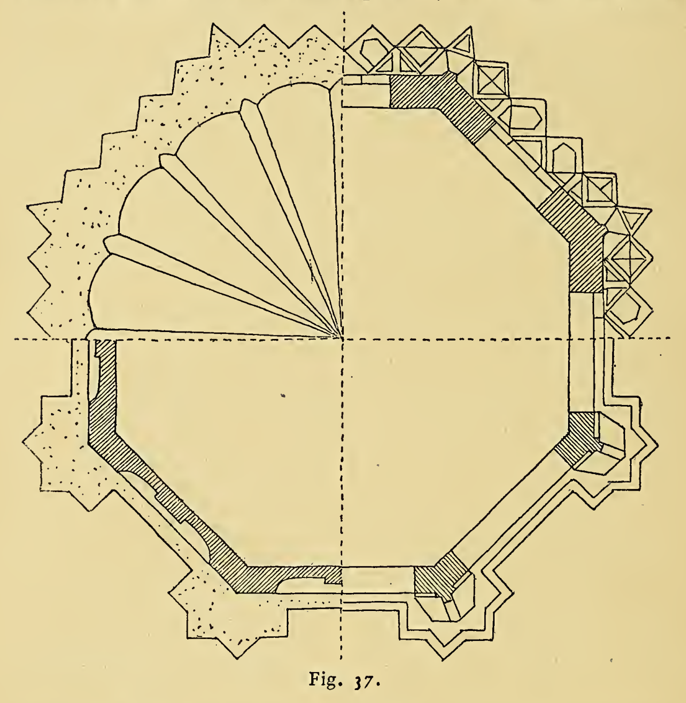


Fig. 37.

épousa la fille du sultan Ezbek-Khan, et que nombreux furent les Tartares admis alors à sa cour.

Or la mosquée de Kalaoûn se rattache par plusieurs détails à l'art de la Tartarie. Ses minarets, couverts de tuiles verminées (fig. 36), sont identiques à ceux de l'Inde du Nord. L'exemple en est aujourd'hui unique au Caire; mais Makrîsi nous apprend que

la mosquée de l'émir Nesfy-Keïssoun, bâtie sous le règne de Beïbars-el-Djachenguir, eut pour architecte un Tartare de Touriz, et que ses minarets furent une copie de ceux qui dans cette ville attenaient à la mosquée d'Ali-Shah, fils du sultan Abou Saïd. Le spécimen le plus frappant de ce genre de construction nous est fourni par les dômes des minarets d'El-Hakim (fig. 37 et 38) qui, ruinés par le tremblement de terre de 702 (1302) furent rétablis sous Beïbars-el-Djachenguir. Toutefois, ce sont là des exceptions et non une manière de l'art arabe. Il convient donc de ne pas s'y arrêter plus qu'il ne faut.

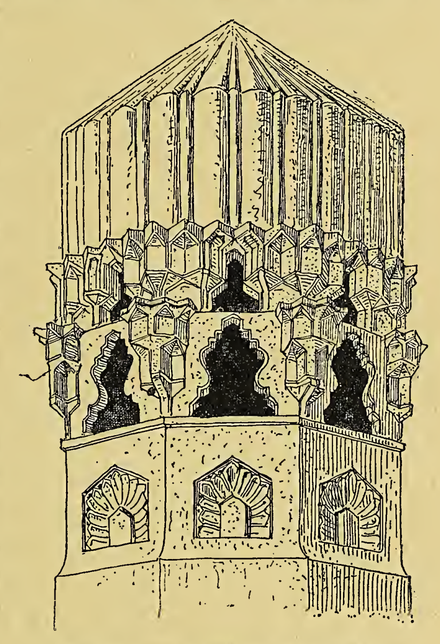


Fig. 38. — MINARET D'EL-HAKIM.

Une question se pose ici, qui a fait l'objet d'ardentes controverses. Les croisés ont-ils emprunté à l'art arabe une partie de ses procédés? Certains l'ont cru. Ils ont vu en Égypte des monuments tels que la porte du palais de Neym-ed-dîn ou celle du collège de Kalaoûn : des colonnettes minces s'y groupent; l'arc qu'elles portent a les voussures

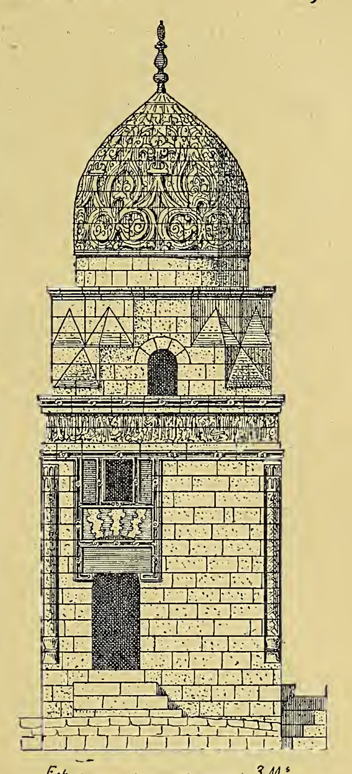
et arrière-voussures d'un portail d'église gothique : bases, chapiteaux, tympans, tout y rappelle le style normand. Et comme le reste de l'édifice n'était pas trop loin de tout cela, ils en ont conclu que c'étaient là des œuvres dont s'était inspiré l'art de l'Occident.

La lecture de Makrîsi leur eût appris que, loin de là, ces fragments d'architecture proviennent d'églises chrétiennes de Palestine, rasées après la prise de Saint-Jean-d'Acre par ce même Sangar-ech-Chougaï, que déjà l'auteur de la *Topographie du Caire* nous a montré surveillant les ouvriers du *mâristan* de Kalaoûn une arbalète à la main.

« Le *médresseh* El-Naceriyeh est adjacent au *koubbet*-el-Mansourieh du côté oriental. Il a été commencé par El-Melek-el-Adel-Zeïnab-ed-dîn-Ketbogha et il s'éleva jusqu'à environ la hauteur de la bordure dorée extérieure. El-Melek-n-Nacer-Mohammed-ibn-Kalaoûn donna en 698 l'ordre de le terminer; il le fut en 703 (1303). C'est un des plus beaux édifices du Caire, et la porte est l'une des plus admirables œuvres qui soient sorties des mains de l'homme; elle est de marbre blanc, d'un style nouveau et d'un travail achevé. Elle a été transportée au Caire de la ville d'Akka (Saint-Jean-d'Acre), car El-Melek-el-Achraf-Khalil-ibn-Kalaoûn, quand il s'empara d'Akka en 689 (1290), ordonna à l'émir Alem-ed-dîn-Sangar-ech-Chougaï d'en démolir les murs et d'en détruire les églises. L'émir trouva cette porte à l'entrée de l'une des églises d'Akka. Elle était de marbre; ses bases, ses jambages et ses colonnes étaient groupés ensemble. Il les transporta au Caire. »

Ainsi, cette porte, si souvent comparée à celles de nos

églises gothiques, est, de l'aveu même de Makrîsi, l'œuvre d'un maître chrétien, « un édifice admirable d'un style nouveau ». Je n'irai certes pas jusqu'à prétendre que l'Orient ait copié l'Occident. Entre eux il n'y a pas de contact possible; les deux civilisations sont trop loin l'une de l'autre pour s'exprimer de la même façon. Si quelques traits communs confondent les deux arts dans une parenté lointaine, ce n'est là qu'un effet du grand courant de piété qui traversa le monde vers le commencement du XIIIe siècle. Aux premiers temps du christianisme, une ressemblance analogue avait uni les œuvres de l'Orient et de l'Occident : une ressemblance qui n'était ni une imitation ni un symbolisme imposé, mais une communion naturelle d'espérances. Toutefois, à l'une ou à l'autre époque, cette parenté n'est que



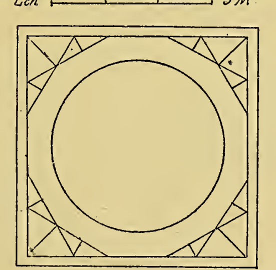


Fig. 39 et 40.
TOMBE DU KARAFAH.

factice; il suffit de dégager la technique et la philosophie de ces œuvres pour reconnaître bien vite qu'elles n'ont aucun trait commun.

II. — L'ARCHITECTURE DES TOMBES.

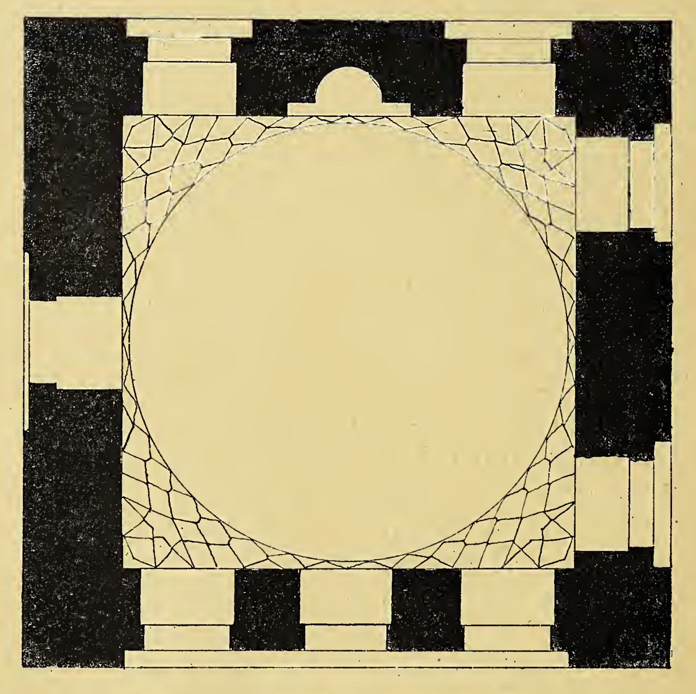


Fig. 41. — TOMBE DU KARAFAH. (Plan.)

La preuve de la répulsion de l'Arabe pour la coupole byzantine est la science dont firent preuve ceux

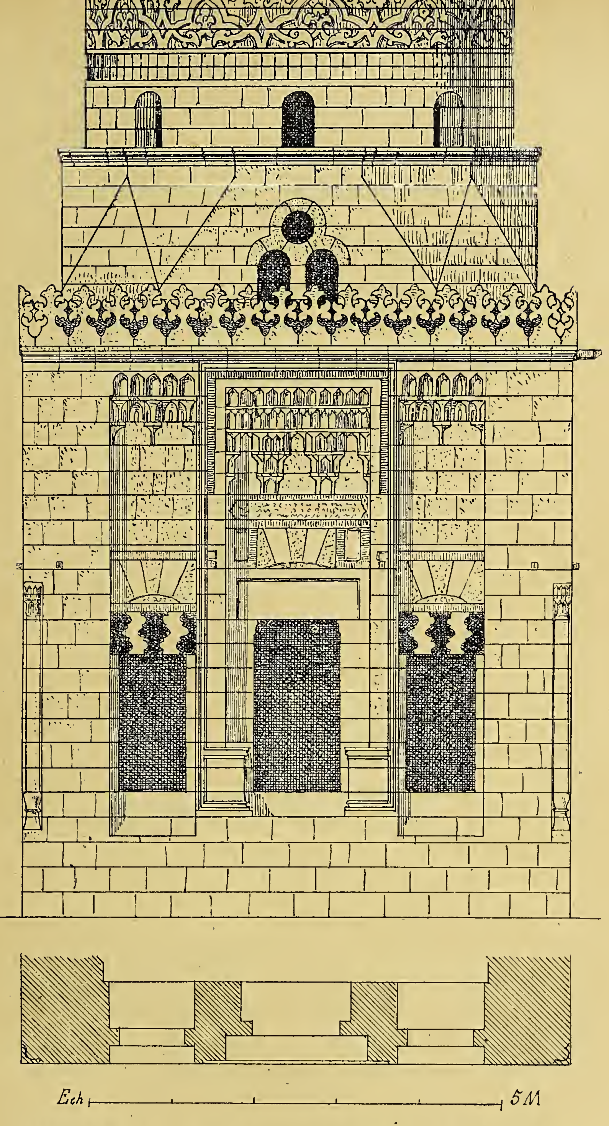


Fig. 42 et 43. — TOMBEAU DU KARAFAH DU CAIRE.

(Façade principale.)

qui bâtirent les dômes des tombes du grand *karafah* du Caire. Là, des chapelles désignées fort improprement du nom de tombeaux des khalifes, mais qui furent en réalité des sépultures d'émirs, d'imans et de fonctionnaires de la cour des sultans, se sont groupées par centaines, qui toutes sont les chefs-d'œuvre trop peu connus d'un art idéaliste, si raffiné que c'est pour nous une surprise encore que d'en analyser l'esthétique et de reconnaître la pensée profonde qui a présidé à leur construction.

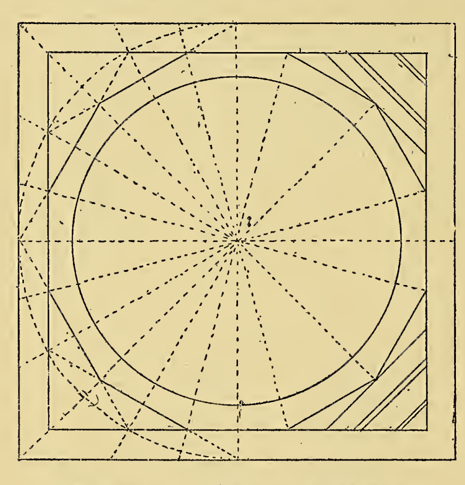


Fig. 44. — TOMBE DU KARAFAH SUR PLAN CARRÉ.

(Construction du tambour dodécagone et inscription de la coupole.)

Quelques-unes de ces tombes, de dimensions fort modestes, n'ont qu'une salle carrée : tantôt (fig. 39 et 40) une porte étroite rejetée de côté y accède, des colonnettes cantonnées aux angles soutiennent une haute frise, un tambour polygone la surmonte, et sur celui-ci vient s'appuyer une coupole recouverte d'un voile d'arabesques ou d'entrelacs ; tantôt (fig. 41, 42 et 43) de hautes travées en stalactites crénelées de merlons refendent la façade, pareilles à celles des mosquées ; ou bien

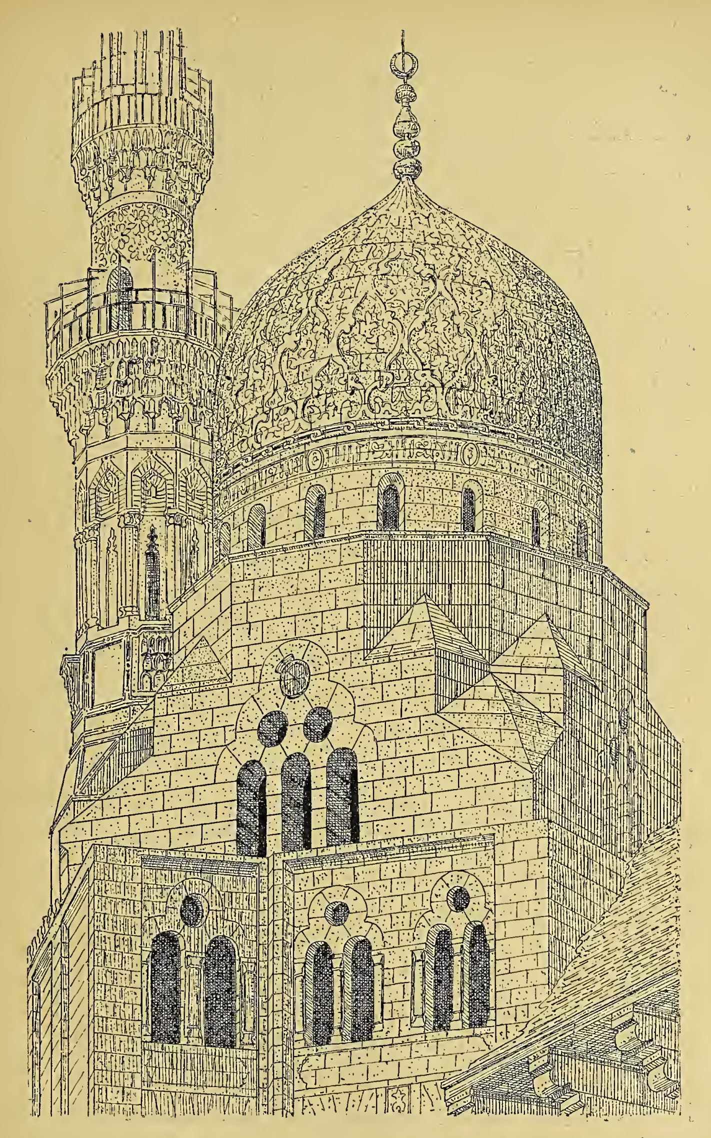


Fig. 45. — TOMBE DU KARAFAH.

(Détail de l'extérieur du tambour et de la coupole.)

encore à la salle de la tombe attient une nef flanquée d'un minaret; n'était la disposition de cette nef unique, rien ne la distinguerait de la mosquée sépulcrale des khalifes.

Certes, il eût été facile à l'architecte de ces coupoles de les asseoir sur quatre pendentifs ou quatre trompes : d'autres l'ont fait qui sont célèbres... Du premier coup il trouve dans les principes d'une géométrie savante l'expression du spiritualisme qui déborde en lui. Entre le carré à couvrir et la coupole, il interpose, de même que les Fatimites, un tambour polygone; et entre tous les polygones, un surtout l'attire, le dodécagone régulier. Pourquoi cette préférence? La raison en est que, le rayon étant égal au sixième de la circonférence, un rapport exact unit le carré à la coupole; de plus, le polygone de douze côtés étant un dérivé du carré, des côtés communs relieront entre elles les deux formes, qui se superposeront sans aucune solution de continuité.

D'autre part, le caractère d'aspiration de l'Islam ne pouvait se manifester que dans l'élancement d'une architecture complexe; et nulle forme ne se prêtait mieux que le dodécagone au mouvement pyramidal dans lequel le monument converge vers son sommet. Et pourtant, l'épure du plan de la tombe baharite est des plus simples. Dans le carré (fig. 44), une circonférence étant inscrite, les côtés du tambour dodécagone seront donnés par l'intersection de deux hexagones qui, inscrits à leur tour dans cette circonférence, auront respectivement les deux axes du carré pour sommets. L'intersection de leurs côtés a lieu sur les diagonales du

carré, axes de similitude de la figure ainsi tracée, dont quatre côtés seront tangents aux quatre côtés du carré. Au dehors du tambour, l'intersection des deux hexa-

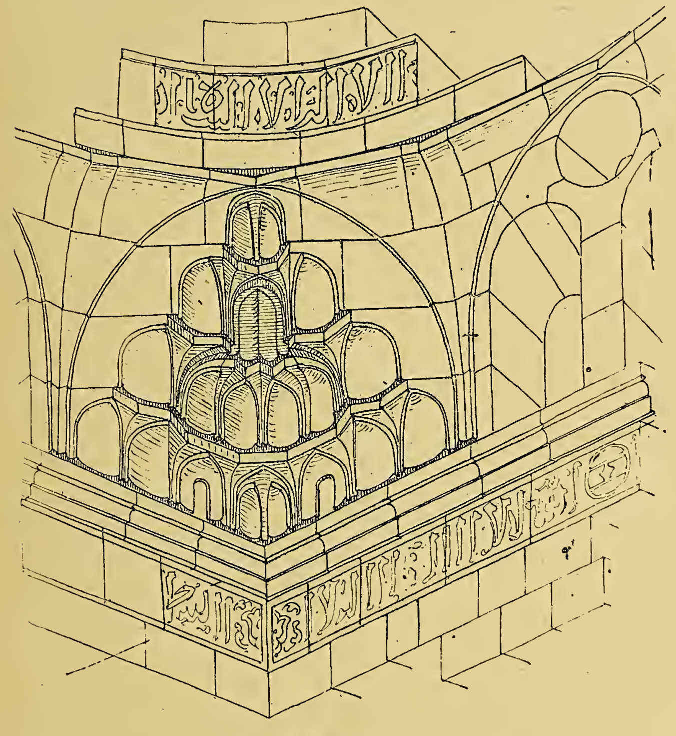


Fig. 46.

gones détermine sur chaque angle du carré un parallélogramme auquel s'assemblent deux triangles isocèles égaux. Chacun de ces polygones devient la base d'une pyramide rectangle qui, de proche en proche, rachète le carré de la salle au tambour polygonal

par une succession de glacis dièdres (fig. 45), le sommet de la pyramide angulaire affleurant la base des deux autres et le sommet de celles-ci venant s'adosser au milieu des deux côtés correspondants du tambour.

Quelquefois pourtant, on se contente d'inscrire sur le carré un tambour octogone; quatre de ses côtés sont également sur quatre côtés du carré. La transition angulaire est alors ménagée par une pyramide triangulaire dont le sommet est sur le milieu des côtés du tambour auquel il se rattache ; à moins encore qu'elle ne le soit par une pyramide quadrangulaire ayant son sommet sur l'angle du carré.

Ces deux principes pouvaient se plier à de nombreuses variantes, toutes les formes qui en dérivent aboutissant à un résultat semblable; dans la pratique, on s'en tint là.

Anthémius de Tralles et Isidore de Milet se sont immortalisés pour avoir inscrit un cercle dans un carré..... Ceux qui imaginèrent de lier par des rapports imperceptibles le carré au cercle sont inconnus, ainsi que la plupart de nos maîtres du moyen âge. Mais le dôme de Sainte-Sophie debout, Anthémius et Isidore l'abandonnèrent aux faiseurs d'icônes, et les chargèrent de l'enluminer de leurs personnages de mosaïque. Les Arabes puisèrent dans l'architectonie de la voûte son décor.

La structure des coupoles du cimetière de l'iman Chaffey a démontré par quels tâtonnements on était arrivé à ménager la transition entre le carré de la salle et la circonférence du dôme; l'un de leurs principaux effets avait été l'établissement de cette succession d'ar-

cades dont était composé chacun des tambours, et qui, étagées sur leur périphérie, présentaient l'aspect d'un entrelacs.

Ce fut de cet entrelacs que s'empara l'artiste. Par l'encorbellement, il lui était possible de le projeter dans l'espace; une polygonie en résultait, qui plus que l'autre même était capable de lui procurer cette rêverie dont il aimait à vivre. Vers elle il concentra tout son effort.

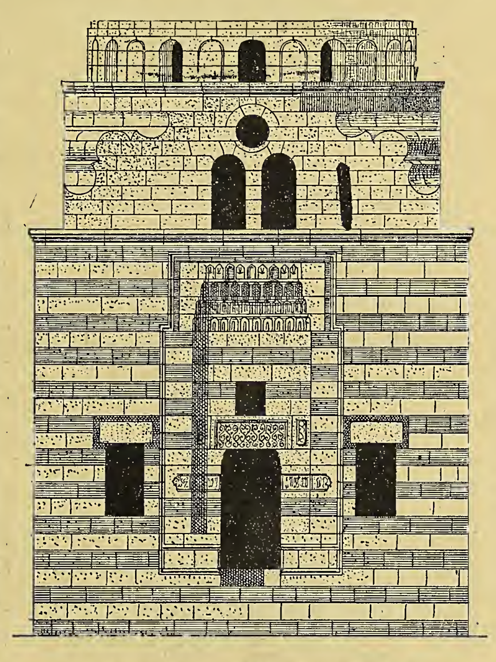


Fig. 47. — TOMBE DU KARAFAH.
(Façade principale.)

Ce qui n'avait été qu'un moyen constructif devint un système ornemental incomparable, une formule expressive parfaite. L'un et l'autre eurent leurs lois fixes et furent susceptibles de produire à volonté tel ou tel ordre de pensées; ils passèrent aux mains des polygonistes. Dans la trompe (fig. 46), des niches se déroulèrent en encorbellement selon un ordre voulu, se



Fig. 48. — TOMBE DU KARAFAH.

(Façade postérieure.)

répartirent sur un plan arrêté à l'avance et se réunirent en groupes de polygones réguliers. Puis, la trompe se fit pendentif; les niches s'étendirent tout autour de la coupole (fig. 47, 48, 49, 50 et 51) et un rapport mathématique absolu s'établit entre les divers éléments ainsi combinés.

Dans le tambour dodécagone (fig. 52), la circonférence inscrite sera divisée en vingt-quatre parties égales. De chaque côté des diagonales du carré, — axes de similitude de tout le plan, — ces divisions seront le centre de poly-

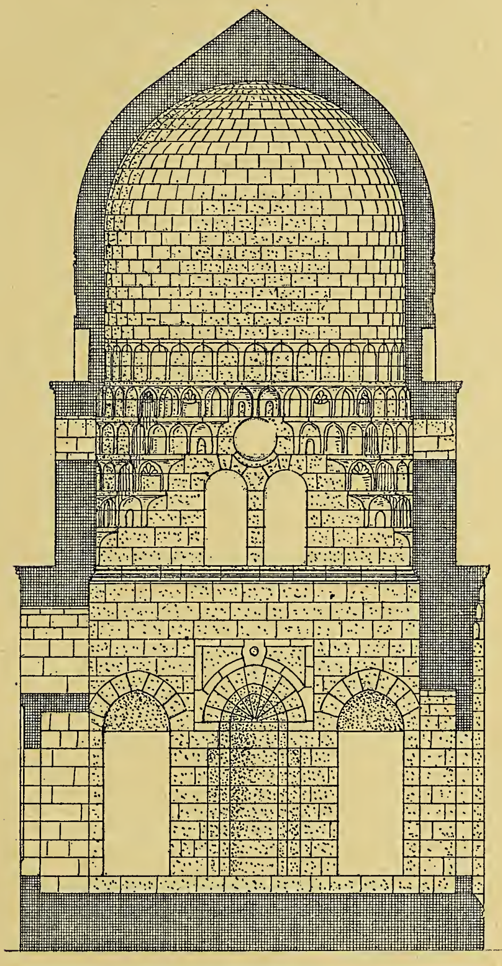


Fig. 49. — TOMBE DU KARAFAH.

(Coupe montrant l'encorbellement de la coupole.)

gones réguliers sur lesquels les projections planes des

niches traceront des portions de rosaces. Le polygone se fait-il grand, l'architecte se sert de clefs pendantes

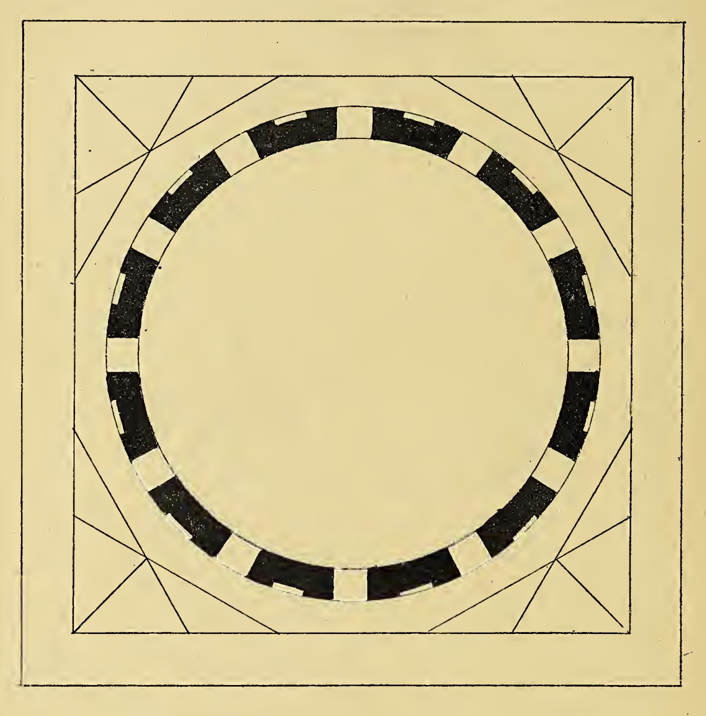


Fig. 50. — TOMBE DE KARAFAH.

(Plan des glacis de l'embasement et du tambour de la coupole.)

(fig. 53) sur lesquelles les poussées des arcs viennent s'annihiler en se contre-butant réciproquement.

Dans un tambour octogone, la circonférence de la coupole inscrite, divisée en vingt parties égales, vingt

niches s'assembleront sur elle et détermineront en plan une rosace à vingt mailles appointées sur les diagonales du carré — axes de similitude; mais une niche se creusera de chaque côté de cet axe, et l'encorbelle-

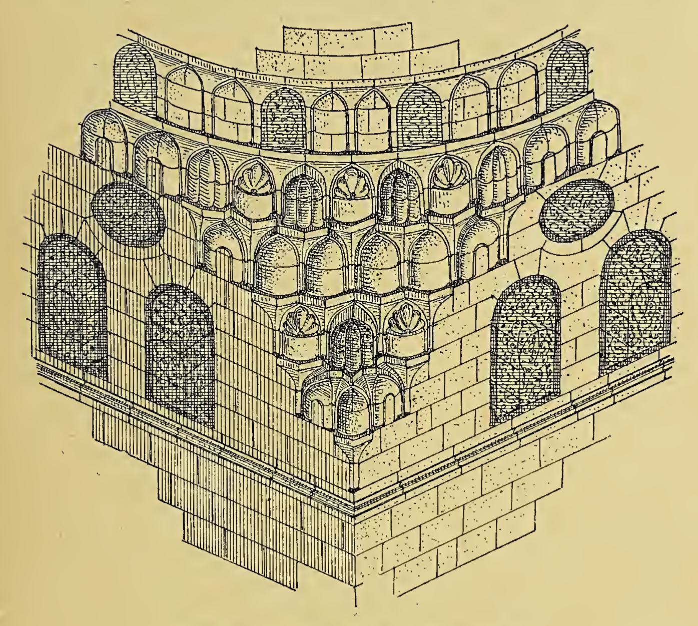


Fig. 51. — TOMBE DU KARAFAH.

(Détail des stalactites de la coupole.)

ment des pendentifs sera figuré en projection plane par le polygone inscrit dans une circonférence ayant son rayon égal à la largeur de la niche, et son centre sur les diagonales, au point d'intersection de celles-ci et de l'arc décrit de l'angle du carré avec le quart de son côté pour rayon (fig. 54). Cet arc passera en même

temps par la pointe de la grande rosace et sera tangent à la circonférence de la coupole.

A son tour, le côté du polygone inscrit sera donné

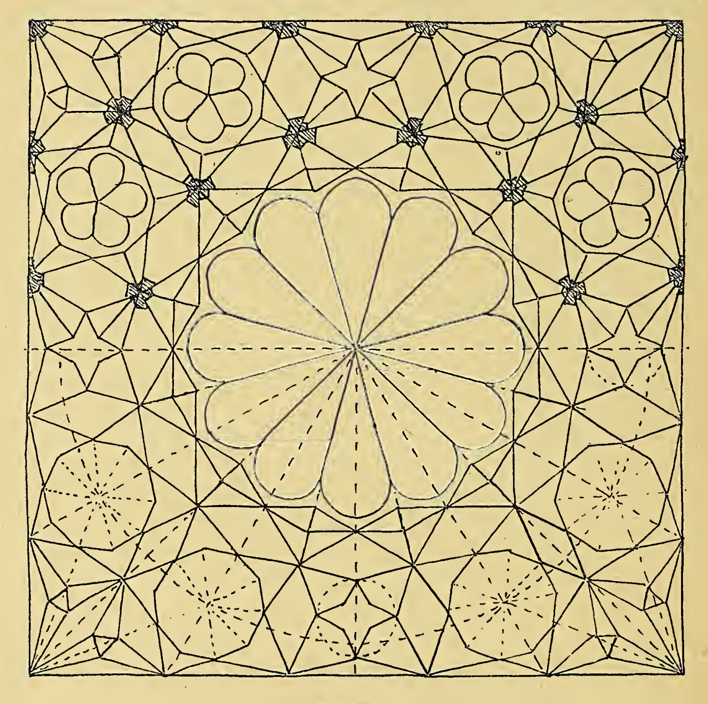


Fig. 52.

par l'intersection des deux circonférences; en raison des proportions adoptées, ce côté se trouvera être celui de l'heptagone, et quatre niches se répartiront dans l'arc ainsi décrit. Tout le reste de la figure dérive de l'assemblage de deux polygones réguliers.

L'ornementation d'une coupole se résumait donc

pour l'Arabe en une épure de géométrie. C'était pour lui l'énoncé d'un théorème d'esthétique : « Étant donnée la coupole d'un monument, faire de sa surface

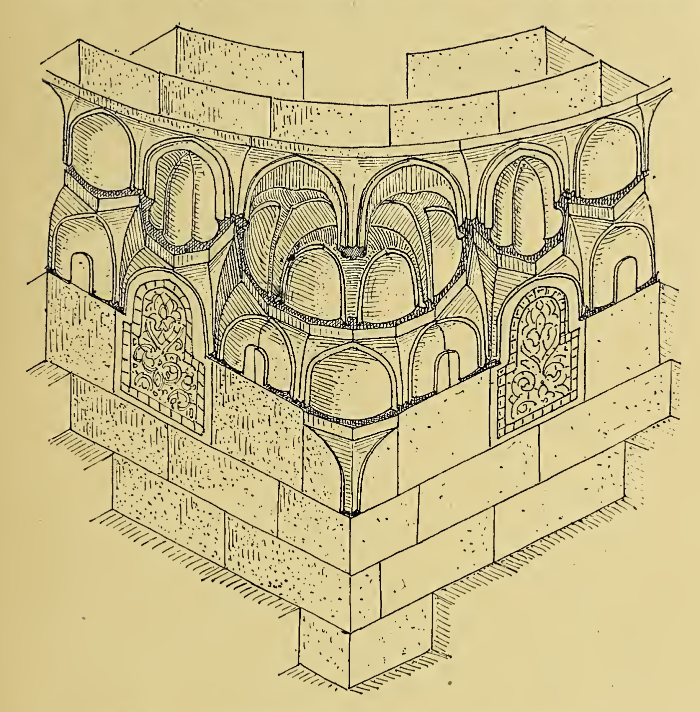


Fig. 53. — TOMBE DU KARAFAH DU CAIRE.

(Détail des stalactites de la coupole.)

interne une polygonie qui reflète telle pensée. » Du jour où le principe en fut établi, trop grande était son habileté dans le maniement des idées pour que du premier coup il n'ait pas réussi.

Tout cela est bien loin de la cellule de la pastèque

sans doute, mais infiniment plus conforme au génie d'un peuple dont le caractère a pour trait principal l'éloignement pour l'imitation. Toutes les figures qui

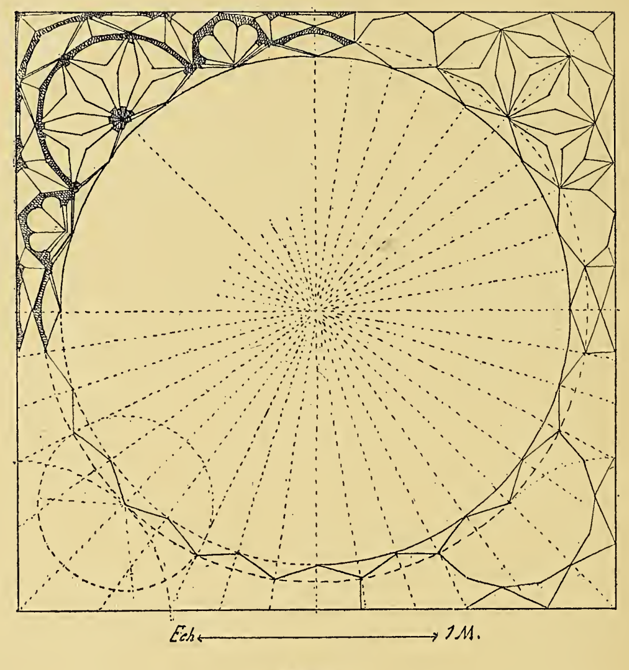


Fig. 54.

avaient servi à la polygonie plane se reproduisirent en polygonie sphérique, radieuses ou voilées, superbes ou graciles, simples ou complexes, selon le sentiment qui préside à sa conception. Il suffit qu'elles aient pour base l'image qui en rend l'idée, le reste n'est qu'un problème résolvable par équation.

III. — LA TECHNIQUE CONSTRUCTIVE.

Cette rénovation avait eu pour contre-coup d'amener l'architecte de la mosquée à s'adonner tout spécialement à la technique de son art. Ce n'étaient plus seulement des impressions qu'il s'agissait de faire naître, l'architectonie entrée en jeu réclamait impérieusement son attention. La pierre avait insensiblement remplacé la brique; la voûte, la terrasse; l'encorbellement en stalactites, la console. Autant de difficultés en étaient nées. Ce fut encore par la géométrie qu'il entreprit de les tourner.

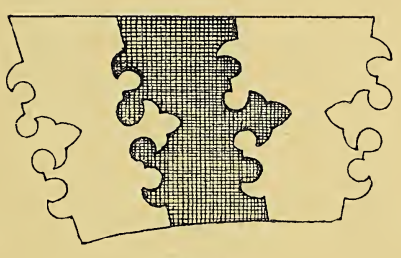


Fig. 55.

Pourtant, si l'on en croit Abd-el-Latif et sa *Relation d'Égypte*, l'architecte était peu habitué à dresser à l'avance ce que nous nommons le projet d'un édifice. « Quand, dit-il, on veut bâtir un palais, un hôtel ou un monument quelconque, on fait venir un architecte. Il se rend sur le terrain, le divise dans son esprit et dispose toutes les parties du plan suivant la nature de l'édifice qu'on lui demande; après quoi, il entreprend successivement les diverses parties et les termine l'une après l'autre, en sorte qu'on peut faire usage de chacune d'elles et l'habiter à mesure qu'elle est finie, sans

attendre que tout soit terminé. Une partie achevée, il en entreprend une autre et ainsi de suite, jusqu'à ce que le monument se trouve fini en entier par la réunion de toutes les parties, sans qu'il y ait aucun défaut d'ensemble, aucun vide ni omission auxquels il faille remédier après coup. »

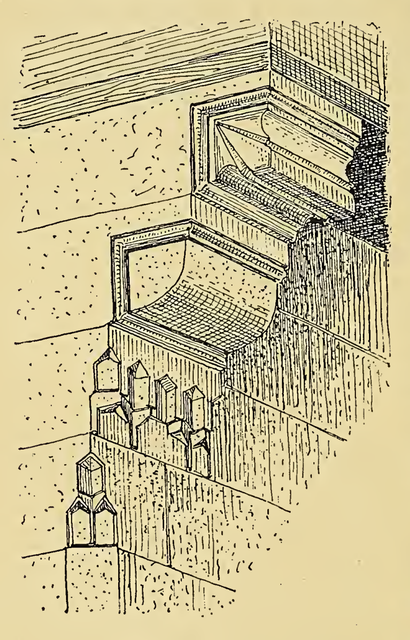


Fig. 56.

Un peu plus loin, l'auteur cite ce fait caractéristique : « L'architecte trace sur le sol à l'aide d'un sac de plâtre l'enceinte et les grandes divisions en se conformant au désir du fondateur, puis on se met à l'ouvrage. »

La science des formes constructives arabes semble donner un démenti absolu à cette relation et prouver que si jamais architecte fit des études préliminaires et dessina avec soin tous les profils de son édifice, ce fut assurément celui des sultans.

J'ai cherché à établir pour quelles causes morales l'art de l'Islam avait adopté l'arc en ogive; mais, si cet arc ne diffère en rien de celui des monuments gothiques

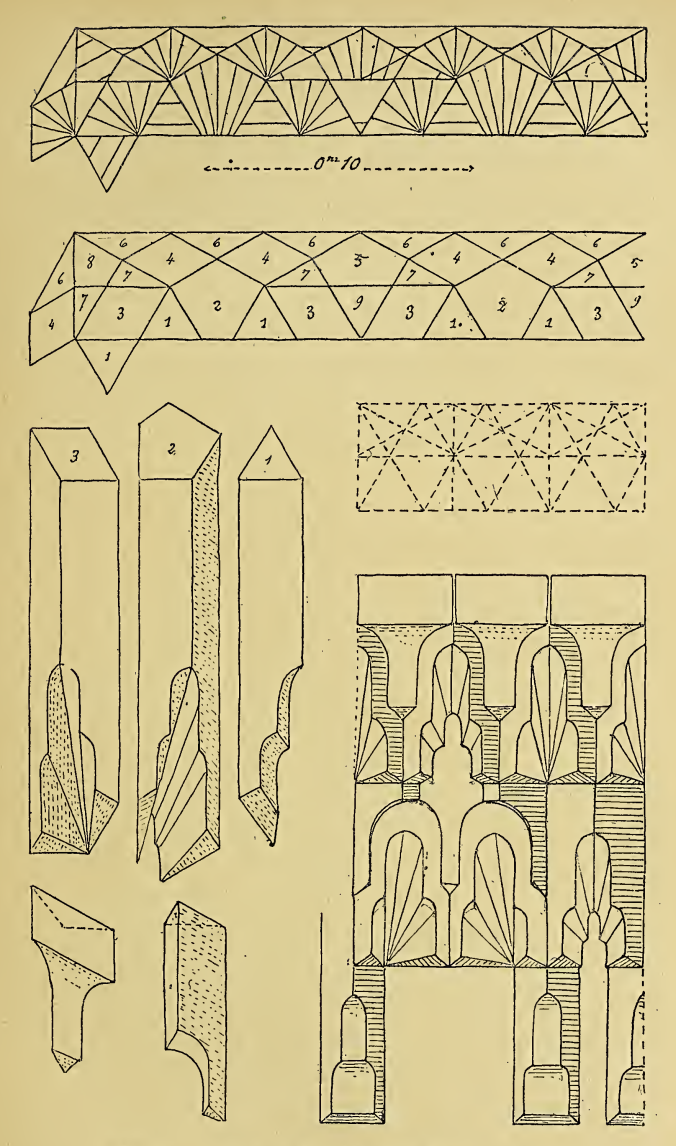


Fig. 57. — STALACTITES D'UN TABOURET.
(Musée arabe du Caire.)

quant à la courbe, sa technique en fait un type à part. Un claveau passe par son sommet formant clef, ainsi que dans l'arc en plein cintre, alors qu'en Occident le sommet de l'ogive est le point de séparation des deux arcs brisés.

Ce détail peut paraître à première vue de piètre importance. Cependant il prouve que les croisés n'ont pas pris cette arcature à l'Orient, ainsi qu'on a cherché à l'établir; en outre, cette disposition s'est prêtée à tout un système d'appareillage dans lequel les Arabes ont excellé.

Accoutumés à la cohésion parfaite de la brique qui, des édifices antiques, avait fait des blocs compacts et comme moulés d'un jet, ils avaient de suite songé à augmenter par tous les moyens possibles l'adhérence des murailles, et même à y suppléer, là où la pierre ne se soutient que par la coupe et tend à se désagréger. Aussi, les voit-on de bonne heure tourmenter le plus possible la taille des claveaux des plates-bandes ou des voussoirs des arcades; ils les réunissent par des joints à crossettes et à timons dentelés et ondulés de mille manières capricieuses (fig. 55). Au lieu de les parer selon des faces planes et inclinées, ils les dressent en zigzags mêlés de portions cylindriques dont la génératrice est horizontale, de manière que le profil reste toujours perpendiculaire et présente une suite de découpures en sens opposés. Ce moyen a l'avantage d'éviter l'emploi des claveaux en tas de charge. De la sorte, les plates-bandes et les archivoltes portent directement sur les pieds-droits sans exercer de poussées au vide; et les pierres emboîtées ne forment qu'une masse

dont la force s'use à rompre les joints établis. En fait, ces découpures se sont émiettées malgré l'arc de décharge dissimulé qui le plus souvent les a protégées. Mais, quels que fussent les défauts de ces appareillages,

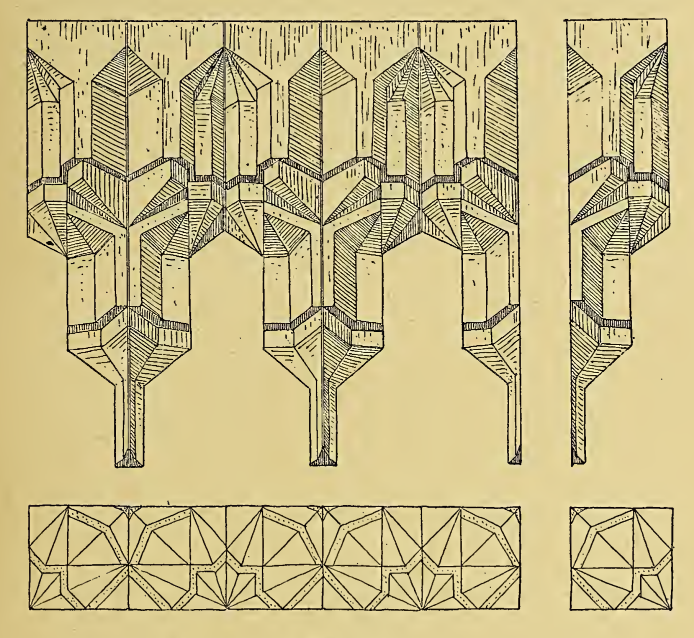


Fig. 58.

l'effet décoratif obtenu par eux l'emportait sur toute autre considération, à ce point que, sur nombre de linteaux monolithes, on poussa la minutie jusqu'à se servir de revêtements de marqueterie polychrome afin de pouvoir les figurer mieux. Logiques ou non, elles témoignent d'une connaissance parfaite de la coupe des pierres; elles sont innées au goût arabe, et

trop élégantes pour qu'on puisse les lui reprocher.

La structure de la stalactite plus encore relevait de la géométrie et plus encore était régie par les principes absolus où gît toute la philosophie de l'art arabe; ces lois immuables de l'assemblage, si puissantes qu'elles nous disent mieux que les récits des historiens et des poètes ce que l'Arabe a cru et aimé.

Introduite dans l'art par l'emploi de la coupole surélevée, la stalactite resta quelque temps d'abord attachée au pendentif de la voûte, et sous les Fatimites les parties saillantes de la construction ne sont le plus souvent soutenues que par des corbeaux ou des encorbellements formés de plusieurs consoles juxtaposées. Parfois un corbeau sert de base à une colonnette, comme à la mosquée d'Amrou; parfois il amortit la portée d'une poutre ou la retombée d'un pan coupé, mais rien alors ne fait de lui un type architectonique spécial à l'art de l'Islam.

Quand l'engouement de l'Orient pour la stalactite l'enlève enfin de la voûte et l'emploie au rachat de toutes les parties surplombantes, la masse générale du corbeau n'est pas abandonnée pour cela. On se contente de la creuser de strates multiples (fig. 56), on ramène le plus possible ses ressauts à la courbure du penditif, et tout est dit.

L'idée se répandit alors de faire de ces supports isolés un support continu. Le moyen le plus simple était de les réunir côte à côte. Le détail du premier encorbellement donné prouve qu'effectivement il en fut ainsi.

Si déchiqueté qu'il soit en apparence, l'encorbelle-

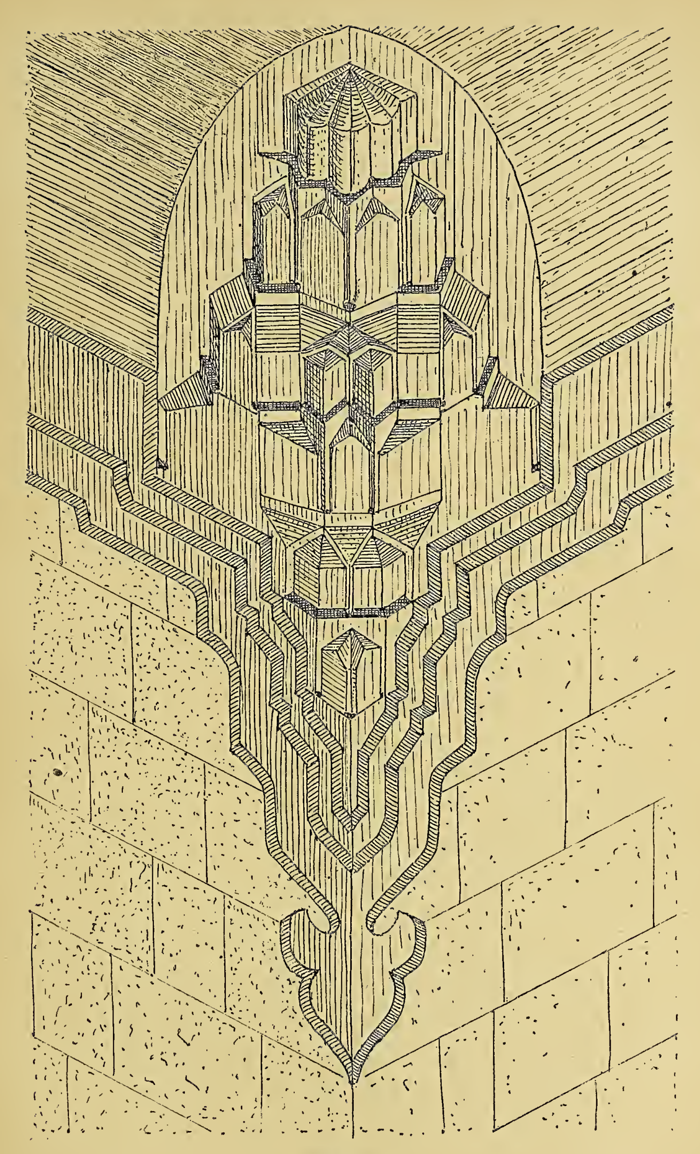


Fig. 59.

ment en stalactites peut toujours se décomposer en éléments très simples; si nombreuses qu'en soient les strates, il n'est formé que de prismes verticaux soigneusement dissimulés. Ces prismes sont au nombre de sept et peuvent être ramenés en plan à trois polygones primaires : le triangle rectangle, le triangle isocèle et le parallélogramme. La gamme en est immuable, les rythmes qu'on en peut tirer infinis ; ils dépendent uniquement du mode d'assemblage et de l'harmonie des profils.

La stalactite (fig. 57) résulte de l'union des prismes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, disposés sur deux chaînes distinctes. La première, celle du sommet, n'est qu'une répétition indéfinie du prisme triangulaire 6, 6, 6, auquel s'imbriquent deux prismes parallélogrammiques accolés 4, 4, alternant avec un prisme pentagonal 5, 5. Sur cette première ligne, se place une ligne intermédiaire, celle des prismes triangulaires 7, 7, dont le sommet se trouve sur celui des prismes triangulaires 6, 6. La seconde chaîne complète d'abord cette ligne par le prisme triangulaire 9, 9, dont la base s'appuie à celle des deux pentagones de la première chaîne ; puis établit les deux dernières lignes par l'alternance des prismes 1, 2, 1, 3, 3 ; 1, 2, 1, 3, 3.

Ce n'est donc pas une sculpture que la stalactite, ainsi qu'on serait tenté à première vue de le croire, mais une polygonie; elle a en plan des axes et des points de repère, en un mot, un réseau constructif.

En plan, l'exemple donné ci-contre a pour base l'hexagone *(partie pointillée)*. La ligne de séparation des deux chanes passe par son centre, le sommet de

toutes les figures données par le prolongement des côtés des prismes qui s'y adaptent s'y trouve, et les lignes ainsi menées vont se coupant sur lui ou sur les côtés.

On se figure sans peine le parti que les polygonistes tirèrent d'un pareil système. Aussi, non content de manier à leur gré la trame et par conséquent l'aspect

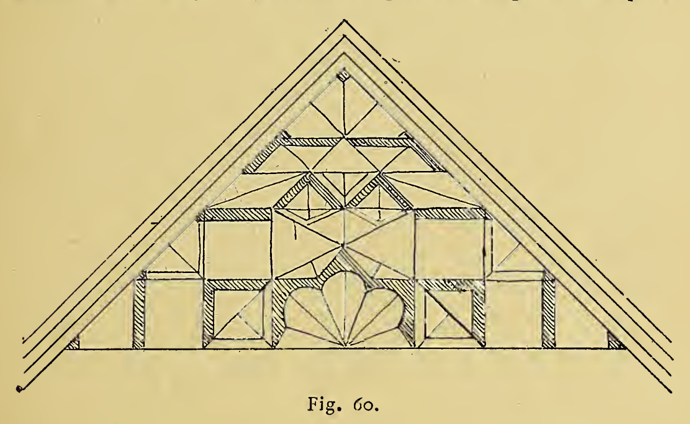


Fig. 60.

de la stalactite, il fallut encore que jusqu'aux profils découpés rentrassent dans le cycle de leurs compositions. Ce n'était pas assez que le réseau fût trigone ou carré, ils voulurent que cette polygonie cachée devînt tangible; pas n'est besoin de dire qu'entre leurs mains expérimentées, la stalactite fut bientôt une architecture parfaite, dont le plan, l'élévation et la coupe restèrent toujours à l'unisson.

Les profils des stalactites sur réseau carré (fig. 58) donnent en projection plane des rosaces étoilées à huit pointes, alternant à une étoile inscrite dans un carré.

En élévation, c'est une arche portant un dôme à nervures; une réduction en miniature d'une coupole du *karafah.*

Fig. 61.

En un tel art pouvait trop se jouer la contemplation de l'Arabe pour qu'il ne devînt pas le pivot de son architecture. Partout où jadis le raccord des surfaces planes et courbes avait été ménagé au moyen de trompes coniques ou de portions de voûtes, un pendentif en stalactites se suspendit; et si loin fut poussée la prédilection pour cette polygonie, que souvent des pendentifs angulaires ne furent qu'un placage enclavé sur l'angle d'une salle carrée dont le plafond s'assied sur un encorbellement.

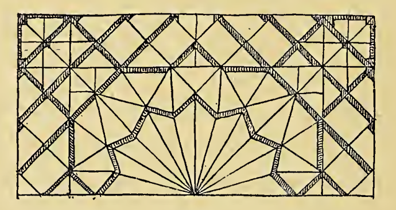


Fig. 62.

Le pendentif (fig. 59) est un de ceux-là. L'encorbellement trace sur l'angle de la salle une trompe dans laquelle s'insèrent des stalactites imaginaires, qui pour plan ont une rosace à huit mailles appointées au centre d'un carré (fig. 60).

A plus forte raison, la structure de la niche parti-

cipe-t-elle de celle du dôme, puisque, comme à celui-ci, il lui faut s'étendre sur un espace dont le plan dérive du carré.

Pour établir les stalactites de la niche (fig. 61), on

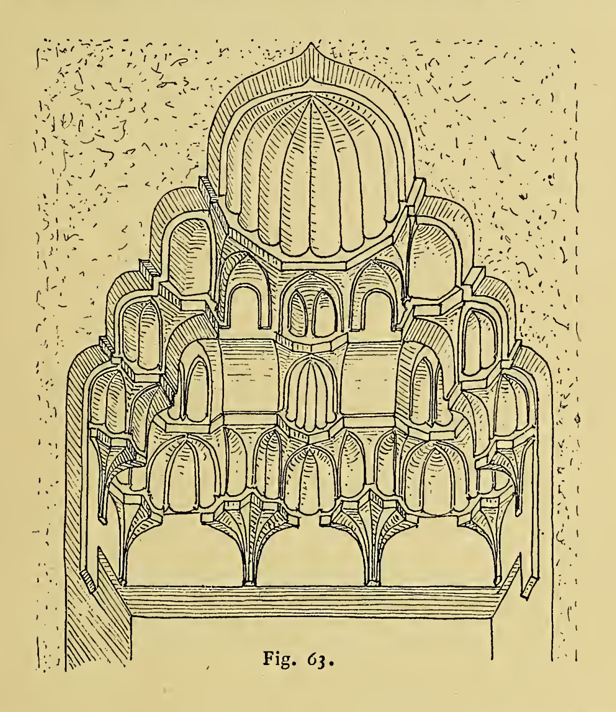


Fig. 63.

commence par déterminer le côté du polygone inscrit dans le cercle de la coupole. Veut-on obtenir une rosace à douze mailles, on divise la circonférence en vingt-quatre parties, ce qui donne les axes sur lesquels seront les douze sommets et les douze angles rentrants. Les diagonales du carré seront les axes de similitude

de la figure et passeront par les centres de tous les polygones assemblés (fig. 62). Pareillement enfin, le

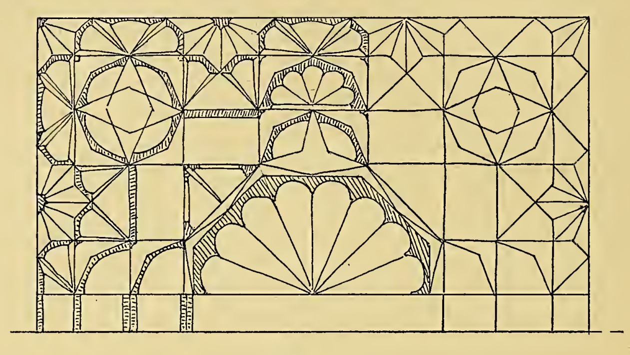


Fig. 64.

portail d'une mosquée (fig. 63) déterminera en plan une rosace à seize mailles (fig. 64), flanquée de six octo-

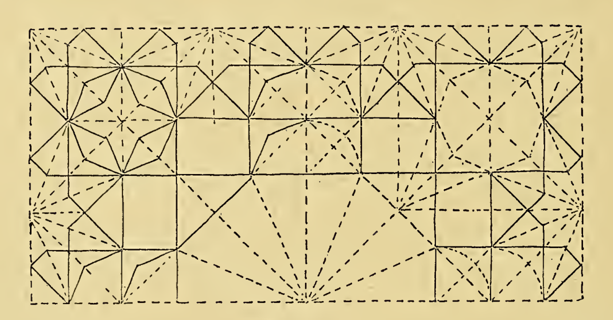


Fig 65.

gones étoilés et de quatre octogones réguliers, remplis par une étoile à six pointes, engendrée par l'intersection des côtés d'un octogone concentrique inscrit, se

répartissant sur un réseau donné. Ce réseau (fig. 65), la demi-circonférence inscrite dans le rectangle en fournit la trame. Son huitième égale le côté d'un octogone où s'inscrit à son tour une rosace, et le côté du carré où s'inscrivent des octogones réguliers. Les diagonales en seront comme toujours les axes de similitude passant par le centre des octogones. Le prolongement des côtes se trouve sur le sommet ou le centre des figures semblables; et la parallèle menée au diamètre par l'angle du carré où l'octogone est inscrit devient, elle aussi, un axe se confondant avec celui des octogones réguliers.

Fig. 66.

Sur ce réseau, enfin, les profilures des niches découpent des entrelacs pareils à ceux de la polygonie plane, et leurs mailles se répètent dans un assemblage régulier.

A dater de cette heure, l'architecture arabe ne s'écarte jamais plus de cette voie, mais s'y complaît au point d'y puiser les délicatesses les plus subtiles de l'extase mystique. Sous les sultans baharites, la polygonie descriptive a la même amplitude, la même sérénité majestueuse, la même préférence pour l'expression de l'immuabilité que la polygonie plane; de même qu'elle, elle sera, sous leurs successeurs envahie par toutes les incertitudes et toutes les mélancolies de la décadence, et la tristesse de tous les sentiments contenus s'y manifestera.

Elle adoptera les polygones à côtés impairs, et particulièrement l'heptagone, qui entre tous rend l'image du trouble; elle tendra vers l'élégance et la grâce; les profilures des stalactites se feront torturées; au besoin, quatre cent mille prismes s'étageront autour d'une coupole; elle se convulsera au point de n'être qu'un jeu de difficultés vaincues; jusqu'au jour où, maîtres de l'Orient, les Turcs la feront servir à l'ornementation de leurs monuments, sans en comprendre la philosophie profonde et la transcendantale beauté.

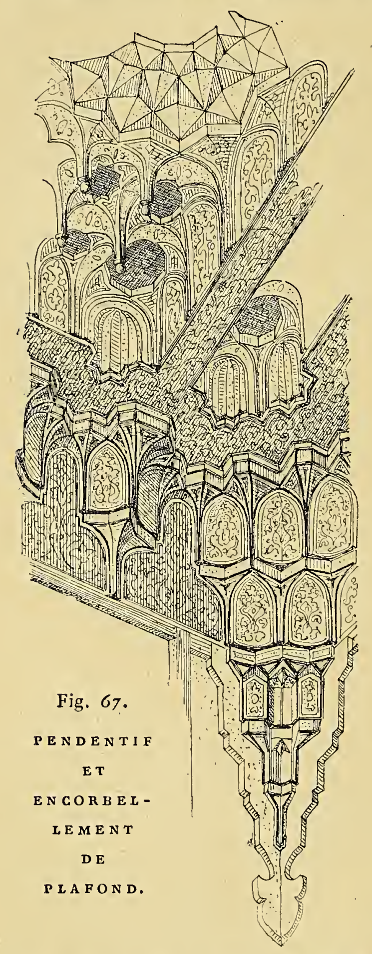


Fig. 67.

PENDENTIF ET ENCORBELLEMENT DE PLAFOND.

Le goût pour cette polygonie allant toujours croissant, les artistes du xve siècle imaginèrent de l'étendre aux surfaces planes et de l'employer à faire des caissons des plafonds une infinité de petites coupoles. Un encorbellement continu court le long du mur (fig. 66), soutenant le cadre d'un

plafond (fig. 67). Sur l'angle, un pendentif adoucit le raccord des surfaces convergentes, et dans l'entrevous

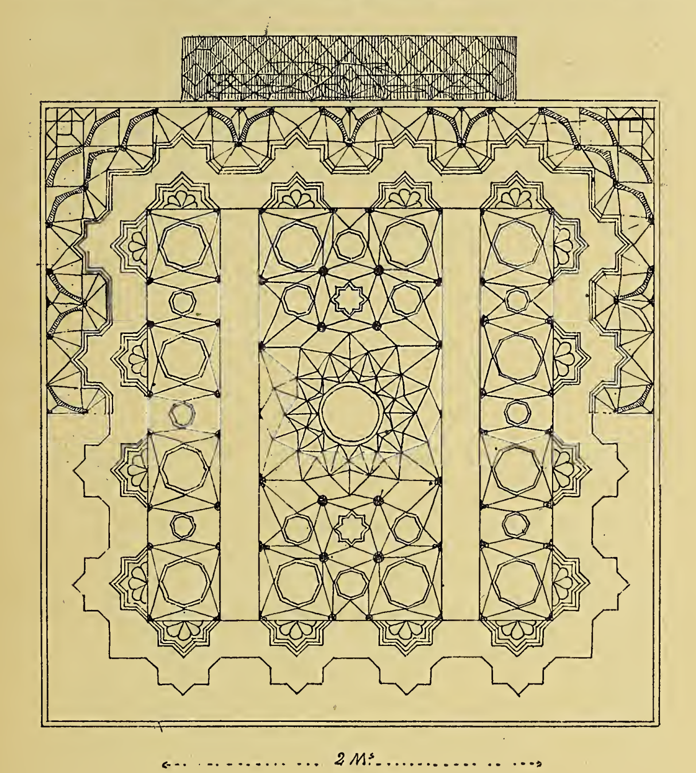


Fig. 68.

des poutres s'installent des rosaces sphériques inscrites dans des polygones réguliers.

Sur le châssis d'un plafond (fig. 68) règne en bordure une rangée d'octogones étoilés; dans le petit entrevous, un assemblage dérivé de l'octogone; dans le

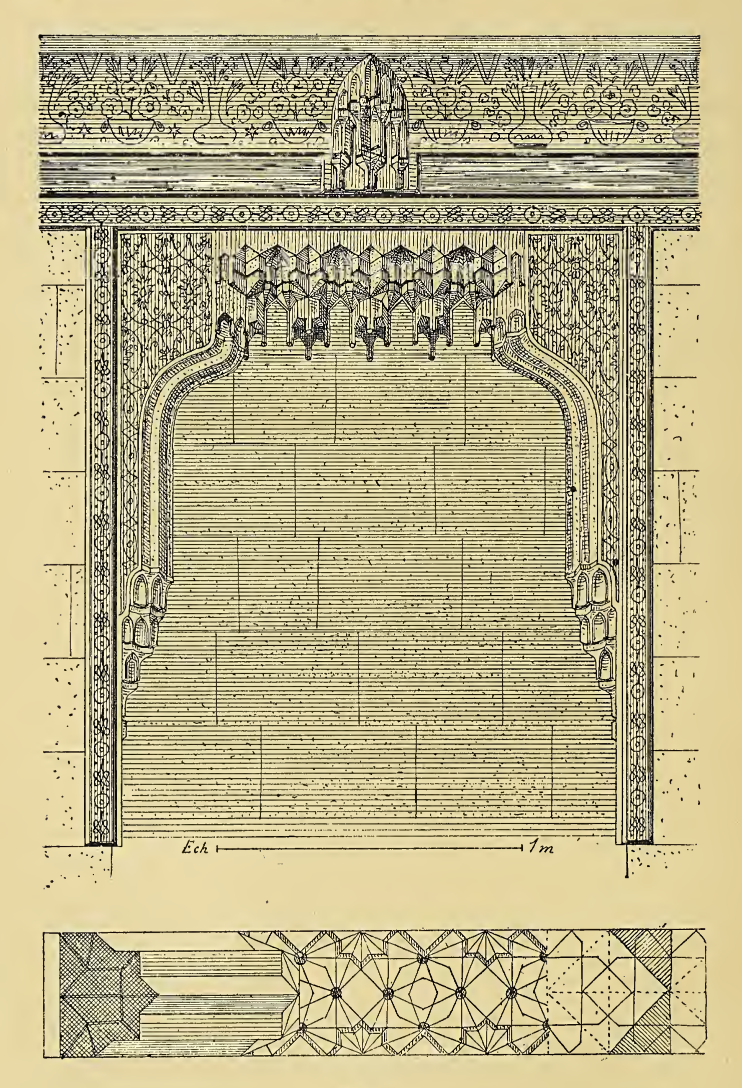


Fig. 69.

grand, une composition dérivée du décagone étoilé et de l'octogone régulier où des niches privées de points d'appui s'arc-boutent aux clefs pendantes d'une voûte absente, si harmonieuse qu'on oublie son irréalité pour ne voir que la fantaisie charmante qui a si bien su en donner l'illusion.

Pour des raisons analogues, les linteaux des portes se hérissent de stalactites. La console qui les porte (fig. 69) a pour profils inférieurs et supérieurs un octogone étoilé ; le linteau n'est qu'un groupe d'octogones appuyés sur des clefs pendantes et dont la projection plane est un réseau d'octogones et d'octogones étoilés.

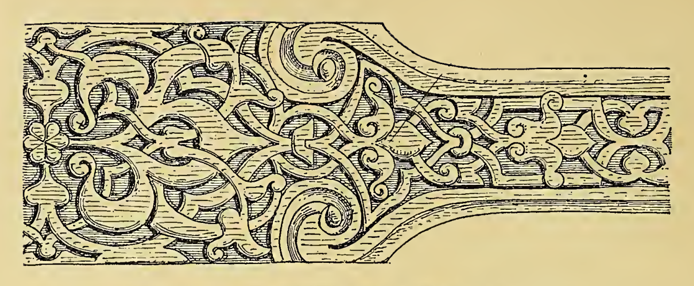


Fig. 70. — MOSQUÉE EL-MERDANY.

CHAPITRE II

LE DÉCOR DE LA MOSQUÉE BAHARITE

I. — LA SCULPTURE ET LES BOISERIES.

A cet essor architectural, correspond un essor non moins grand du style ornemental. L'art y tient plus de place qu'à l'époque de Touloûn ; il y a bien encore des revêtements précieux ; l'éclat de l'or semble à certains de beaucoup supérieur à celui des marbres ; mais néanmoins, une large part est faite à la sculpture, à la peinture, aux mosaïques, aux bronzes et aux lambris.

De même qu'en architecture, une prédilection marquée pour les lignes courbes et élancées se révèle dans la sculpture de la mosquée. Les arabesques sont bien composées, les masses largement espacées et disposées

avec une connaissance parfaite de l'ensemble des effets. Les ornements éloignés sont toujours plus grands que ceux placés à portée de la vue. Esquissés sobrement, ils n'indiquent que les grandes lignes, tandis que tout ce qui peut être examiné de près a la grâce menue des raffinements.

L'arabesque de plâtre est toujours plus légère que celle de pierre; elle a plus de souplesse et de finesse; ses feuillages sont refouillés jusque dans leurs moindres replis, et dignes de ce nom de guipure qu'à satiété on leur a donné. Souvent ils sont si ténus, si entremêlés qu'on ne peut les suivre qu'à grand'peine. Pour les dessiner, le sculpteur s'est servi de *poncifs;* mais, le profil arrêté, il attaquait directement le fond qui, toujours net, a conservé la trace des outils ayant servi à l'évider.

J'ai cité plus haut la frise de plâtre du sanctuaire de la mosquée du sultan Hassan pour son ampleur, son élégance et sa richesse. Les lettres de son inscription ont un galbe harmonieux et hardi; elles s'enlèvent franchement sur un champ où s'estompe une arabesque florescente. D'autres œuvres de la même époque prouvent surabondamment combien ce genre de sculpture était propre à l'Arabe. Au lieu du brutal moulage des ornements massifs de l'Alhambra, on rencontre dans chacun des monuments du Caire des bas-reliefs traités avec un talent incomparable. A la mosquée de Beïbars-el-Bondoukdary, tout le *mosâllah* — oratoire — est orné d'une frise de près de 60 mètres de développement : l'on dirait un calque, tant elle est régulière et symétrique; pourtant, à la regarder attentivement, on

s'aperçoit, à de légères différences, que le sculpteur n'a pas suivi partout le *poncif*. A cela près, elle est digne d'un maître. Au *mâristan* de Kalaoûn, nombre de rinceaux paraissent avoir une origine copte ; des pampres et des lianes folles serpentent et se tordent en d'infinis enroulements. Je reviendrai tout à l'heure à ces sculptures. A la mosquée de Beïbars-el-Djachenguir, l'arabesque est plus ample et le détail à peine indiqué, quoique d'un style fort recherché. A côté

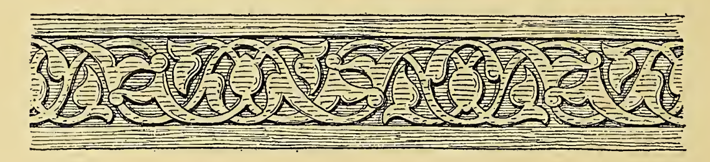


Fig. 71. — MOSQUÉE D'EL-MERDANY (Musée arabe).

d'elles, il faut encore citer les boiseries d'Altoûn-Bogha-el-Merdany qui, quoique fort inférieures aux sculptures sur plâtre, ont pourtant une grande valeur artistique. La composition est peut-être lourde, mais le modelé est parfait (fig. 70 et 71). Le ciseau a attaqué vigoureusement les silhouettes et les a dégagées à arêtes vives, à peine tempérées par la mollesse du relief. Une préoccupation absorbe cette école, la recherche du fantastique ; elle renonce à tout ce qui est imitation ; elle essaie de saisir l'insaisissable et de préciser l'incréé. La tige devient une spire régulière, les fleurs se refendent de lignes invraisemblables ; les rosaces s'assemblent en polygones foliacés. C'est une pensée, une impression que l'artiste sculpte, et tel est ce courant que, pour le suivre plus à son aise, il met à contribu-

tion la peinture et la fait servir à rehausser son œuvre des couleurs les plus abstraites; les demi-tons sont par lui employés de préférence; l'or y entre à profusion et sert à lisérer les profils. Ainsi enluminée, cette ornementation prend un aspect étrange ; l'irréalité de ses lignes s'efface, l'œil fasciné finit par se figurer voir en elle l'ombre d'une forme invisible, mais dont tous les contours lui seraient familiers.

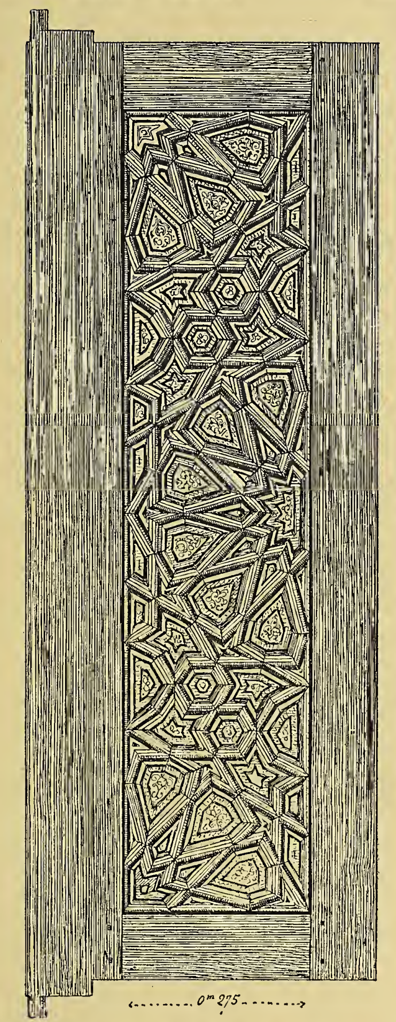


Fig. 72. — PORTE DE LA MOSQUÉE DE KALOUN.
(Musée arabe du Caire.)

Les mêmes affinités ont mis leur sceau sur les boiseries baharites. Les portes de la mosquée de Beïbars-el-Bondoukdary et de Kalaoûn ne font que répéter la donnée des frises du sanctuaire

et l'assemblage polygonal en est banni. La porte de Kalaoûn se divise en deux rangées de panneaux rectangulaires, couverts chacun d'une arabesque concentrique. Celle de Beïbars en carrés séparés par des bandes de rinceaux.

Il n'est pas d'ailleurs jusqu'aux compositions géométrales qui ne se plient à cette frénésie de l'impossible. Les polygonistes conservent bien l'enchevêtrement des figures à côtés multiples. Ils s'appliquent bien à trouver dans les axes que le regard peut suivre à travers un dédale le choc qui frappe l'esprit; mais en même temps, sur chacune de ces figures (fig. 72), s'enchâsse un ivoire profondément fouillé, pris dans un filet de bois sombre. Le polygone au lieu de se graver en creux, se détache en relief et sur la tonalité brune de la boiserie, l'ivoire découpe l'ajourement géométral dans lequel sa floraison blanche s'épanouit comme celle d'un monde inconnu. Les grandes rosaces prennent l'aspect de celles de nos cathédrales avec leurs vitraux qui semblent s'éclairer sur l'au delà. Les pleins s'effacent, les lignes se fondent; il ne reste qu'une apparition blanche, fatidique, qui s'empare de l'âme jusqu'à l'en obséder.

II. — LA MOSAÏQUE, LA FAÏENCE ET LES VITRAUX.

C'est pour obéir à ces tendances que le mosaïste renonce, lui aussi, aux végétations luxuriantes que lui avait imposées l'école byzantine, pour transcrire par des lignes et des gammes de couleurs la langueur du

mysticisme, la pensée immuable, toujours semblable à elle-même et toujours changeante; toujours égale et toujours ondoyante, et qui, enfermée dans un cercle de données, revient infailliblement à son point de départ, quel que soit le chemin qu'elle prenne pour s'en éloigner.

Les grandes mosaïques de la mosquée du sultan Hassan sont magistrales entre toutes : l'une est un assemblage d'hexagones (fig. 73) bordé d'un cordon d'octogones étoilés reliés par des frettes tiercées (fig. 31) ; un large trait d'or la dessine. Sur chaque hexagone un dodécagone étoilé s'inscrit, dont les côtés, prolongés de deux en deux, vont se joindre par chaînes doubles aux côtés des dodécagones inscrits dans les hexagones voisins. Les autres côtés, rabattus parallèlement aux côtés du polygone, se rattachent à leur tour aux côtés prolongés dans une chaîne de triangles où leur intersection détermine à chaque sommet un losange. Tout le tracé du polygone s'esquisse en blanc; dans les vides,

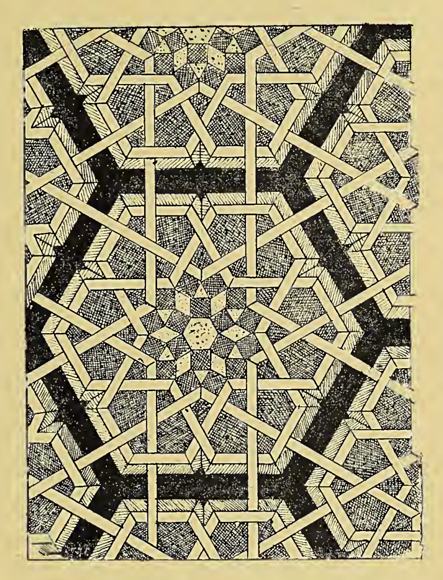


Fig. 73.

MOSQUÉE DU SULTAN HASSAN.

des pâtes colorées s'incrustent : ici rouge pâle, touquoise et noir; là émeraude, turquoise, noir et or.

Certaines œuvres conservent cependant un reste d'ornementation empruntée à l'arabesque : une mosaïque de la mosquée de Kalaoûn a ses polygones inscrits brodés d'un léger rinceau dessiné au moyen de petits trigones vert émeraude cerclés d'or. Mais ce n'est là qu'une variante maladroite du style des lambris incrustés d'ivoire. L'ajourement blanc de ceux-ci leur manque. L'attention n'est pas, comme à la boiserie, attirée sur un point donné d'une manière irrésistible, et, partant, l'ornementation ménagée sur ce point, trop faible pour s'implanter par elle-même, non seulement se perd, mais encore affaiblit l'effet du tracé polygonal.

Il serait fastidieux d'entreprendre la description des mosaïques qui, par la beauté de leurs tons ou la complexité de leur dessin, ont attiré l'attention des géomètres ou des céramistes. C'est une impression qui s'en dégage, ce n'est pas un sujet qui se décrit. L'énoncé d'un théorème ne peut peindre à la pensée qu'une image abstraite ; la nomenclature de couleurs juxtaposées ne peut en rendre l'éclat, et c'est une idée tellement subtile que celle qui s'exhale d'une ordonnance de lignes, tellement insaisissable, qu'il faut l'avoir analysée et en avoir soi-même vécu pour en comprendre la pénétrante mélancolie et l'éternelle majesté.

La supériorité des mosaïstes arabes fut surtout grande dans l'assemblage du marbre. De bonne heure, ils l'avaient fait entrer dans leurs compositions. Son poli les avait attirés; la vigueur chromatique de ses

teintes s'était trouvée d'accord avec leur compréhension du contraste des nuances; aussi, sous le règne de Beïbars et de Kalaoûn, l'employèrent-ils et le plièrent-ils à tous les besoins de leurs agencements polygonaux.

Mais l'intensité de l'image ainsi profilée corres-

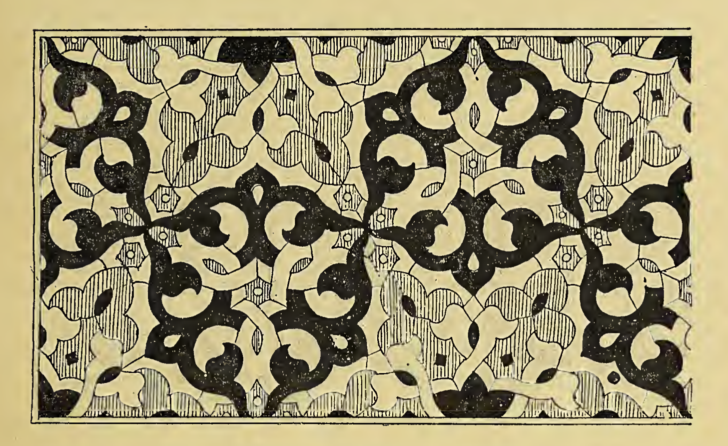


Fig. 74.

pondait trop à leur amour de l'immuabilité de la forme pour qu'ils ne lui demandassent point l'enroulement de l'arabesque et les versets du Koran. Seulement, à le tailler, ils avaient appris combien rebelle il est à la sveltesse, et combien le ciseau doit le couper à arêtes vives. C'était là de quoi les entraver dans leur tentative; ils s'en tirèrent en renonçant aux procédés habituels de la mosaïque pour l'assemblage par incrustation.

Sur le champ d'une dalle, le décor est évidé, et des morceaux de marbre taillés avec soin s'y adaptent,

semés souvent de points de couleurs vitrifiées, qui de loin en loin y mettent des lumières. Si le dessin est trop frêle et le fond couvert par l'ornementation, un noyau de ciment remplace la dalle et réunit les fragments dans sa masse. Le rouge de sinople, le vert de jade et le bistre sont les tons généralement employés à ce genre de lambris. C'est tantôt un enchaînement de

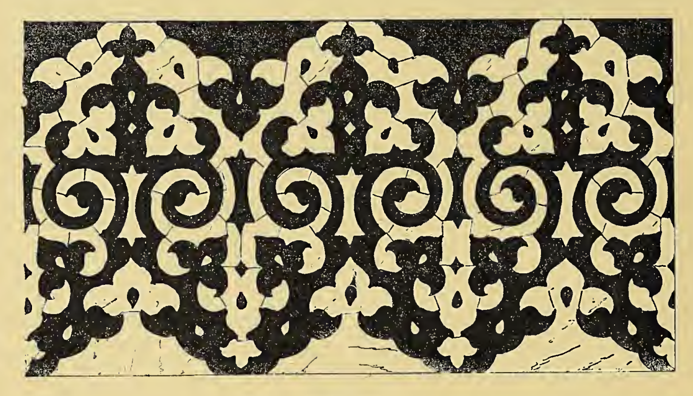


Fig. 75.

médaillons blancs et verts sur fond rouge (fig. 74), où tout gravite autour de quatre fleurons gironnés, dont l'ensemble délimite les contours des branchages blancs et des feuillages verts qui se balancent sur leur ramure; tantôt une dentelle blanche sur fond rouge (fig. 75); ailleurs une natte tressée de rouge sur fond blanc (fig. 76). Vers le milieu du XIVe siècle, l'Orient était tellement épris de ces mosaïques, qu'à la mosquée du sultan Hassan elles envahissent les murs du sanctuaire, la niche du *mirhab* et jusqu'au sol des *liwans* et du *sahn*. Certaines sont admirables, leur dessin est

sobre, leur coloris éteint et comme doucement effacé. D'autres, par la finesse de leur travail, touchent à la marqueterie, tant sont déliées leurs imbrications; ici (fig. 77, 78 et 79), c'est une rosace que l'on dirait brodée des soies les plus vives; là, des rayures brochées de guirlandes de fleurs; ailleurs encore ses médaillons dont le dessin rappelle celui des émaux cloisonnés.



Fig. 76.

Toutefois, la polygonie reste maîtresse de ce décor et l'enserre de ses lignes inflexibles, de même qu'elle enserre l'esprit de celui qui les contemple et l'emprisonne dans son immuabilité.

En même temps, la mosaïque de faïence, déjà en faveur au VIIe siècle auprès des artistes hispano-mauresques, réapparaît tout à coup à la mosquée de Cheïkhoun et au tombeau de l'iman Chaffey. D'où revenait-elle ? De Perse, s'il faut en croire les plus récents travaux de nos historiens d'art et de nos céramistes. Le nom arabe de la faïence *(kichânieh)* et un passage d'Abou-l-Féda, où l'auteur nous dit que « les carreaux de terre vernissée employés au revêtement des murs

proviennent de Kichâni, près Samarkand », concordent on ne peut mieux avec cette opinion. Mais, pour vraie qu'on la tienne, en faudrait-il déduire que l'Égypte eût oublié le secret de cette faïence irisée qui semble avoir étonné si fort le voyageur persan Nassiri-Kos-

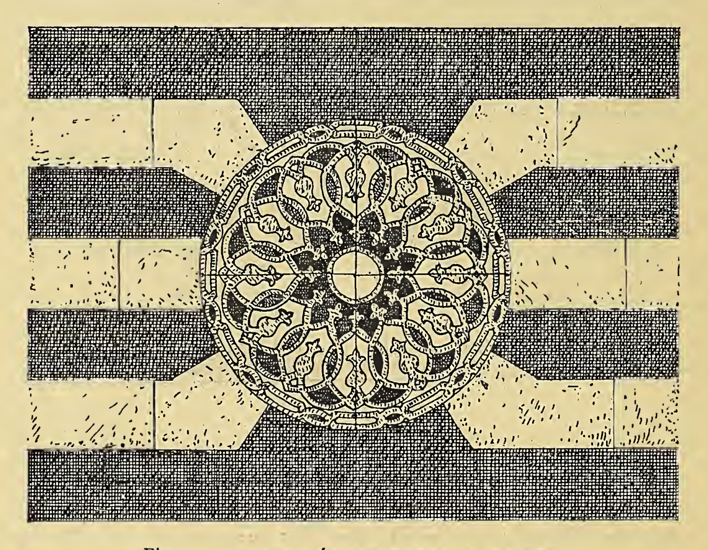


Fig. 77. — MOSQUÉE ER-RIFAI, A DAMAS.

rau? Je serais, pour ma part, d'autant moins disposé à l'admettre, que des recherches que j'ai faites dans les collections privées du Caire m'ont donné la preuve certaine qu'aux XIIIe et XIVe siècles, non seulement les fabriques égyptiennes le possédaient encore, mais qu'elles étaient florissantes et que leurs produits avaient sur les produits persans une véritable supériorité.

Dans la collection de M. le Dr Fouquet, j'ai noté

nombre de pièces qui paraissent avoir été les modèles de ces fabriques. L'argile n'est pas celle de l'Égypte; le décor, maigre et maniéré, rappelle celui des faïences persanes, et au revers la signature *El Aghami*, « le Persan », prouve qu'elles eurent une origine étrangère et furent introduites par l'importation. Mais, à côté d'elles, d'autres sont beaucoup plus importantes, qui furent fabriquées en Égypte; la pâte est l'argile égyptienne; le décor, imité du modèle persan, est ample, quelquefois même lourd (fig. 80); au revers est ce seul mot *masr* — Égypte. Enfin, et ceci ne laisse aucune place au doute, toutes proviennent des décombres de Fostat et se trouvaient mêlées à des pièces de rebut déformées par la cuisson. Quelques-unes portent les armoiries des émirs baharites; quelques autres paraissent antérieures à leur arrivée au pouvoir; aucune n'est postérieure aux derniers sultans tcherkess. Donc, à l'époque baharite, l'Égypte avait une école céramiste capable de pourvoir à tous les besoins de l'art arabe.

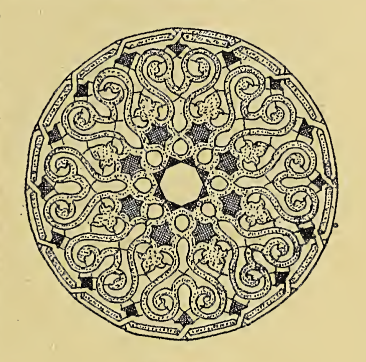


Fig. 78.

MOSQUÉE D'ER-RIFAI, A DAMAS.

Les plus anciens carreaux de faïence mesurent $0^{m},10$ de côté; ils sont blancs, semés d'arabesques à rinceaux bleus, rouges, verts et jaunes; en général, les tons bleus dominent; les motifs sont petits, et leur répétition produit un grand carré symétrique; d'autres font

bande d'inscription; un léger relief souligne dans ce cas les lettres et leur donne une vigueur d'autant plus forte que le contraste des fonds est plus habilement ménagé.

Dans les tympans des arcades (fig. 81) et les niches des *mirhabs*, la composition s'agrandit jusqu'à en occuper la hauteur tout entière. L'artiste laisse alors libre cours à sa rêverie. C'est d'ordinaire un grand vase orné d'entrelacs d'où sort un bouquet immense de tulipes, de jacinthes et d'anémones surmonté d'une lampe de mosquée. Les branches sont méthodiquement disposées, de manière à se palmer dans le cintre du *mirhab*.

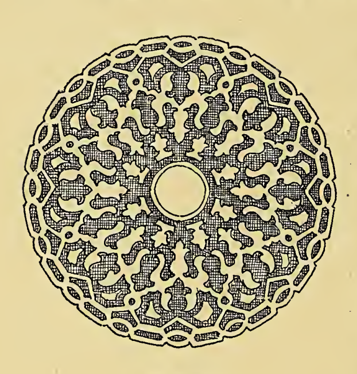


Fig. 79.
MOSQUÉE D'ER-RIFAI, A DAMAS.

Ailleurs, c'est un grand cyprès flanqué de tiges fleuries. Perses et Arabes accordaient à ces représentations un caractère symbolique. Le bouquet, c'est la prière montant avec le parfum vers Allah. Quant au cyprès, c'est pour l'Arabe l'arbre auquel le démon fut enchaîné; un emblème de vie et de délivrance; pour le Perse, l'image de l'âme aspirant au ciel. Un réseau polygone règne autour de ces tableaux de même qu'autour des arabesques des mosaïques de marbre, et, divisé en larges panneaux, couvre le reste de l'étendue de son implacable lacis.

Ce ne fut cependant que vers la fin des Baharites que l'emploi de la faïence se généralisa. Jusque-là, la priorité est accordée au marbre et à la mosaïque. Lorsqu'elle pénètre dans le sanctuaire, ce n'est que pour y remplir un rôle secondaire; elle est trop peu imposante, et la faiblesse de ses nuances n'est pas à l'unisson de la splendeur grave du reste du monument.



Fig. 80. — FAÏENCE DE FOSTAT.

(Collection de M. le Dr Fouquet.)

Cet aperçu de l'ensemble de la mosquée du XIVe siècle serait incomplet, si l'on ne tenait compte des vitraux de couleur sertis aux baies des fenêtres. Sous les Touloûnides et les Fatimites, la claire-voie avait été le seul moyen dont disposât l'artiste pour tamiser la lumière et en ménager les reflets. Avec les verres de couleur, il la répartit à son gré et la teinte selon la pensée qu'il veut rendre; non pas que le vitrail concourt à l'aspect direct du sanctuaire, ainsi que cela a lieu dans l'église gothique, puisque ce sanctuaire ouvre sur une cour. Mais, si restreinte soit-elle, sa part dans cet aspect est cependant assez sensible. Le



Fig. 81.

vitrail en lui-même n'a rien de remarquable; c'est un châssis de plâtre dans lequel le dessin est simplement découpé. De petits morceaux de verre informes s'incrustent dans chacune de ses mailles, le plus souvent collés à peine. Et cependant, mis en place, ce châssis est susceptible de produire un effet singulièrement artistique. Le thème de son décor est celui du grand décor de la faïence; une gerbe de fleurs ou un cyprès; les plus petits n'ont qu'un fleuron ou un assemblage de polygones (fig. 82, 83 et 84).

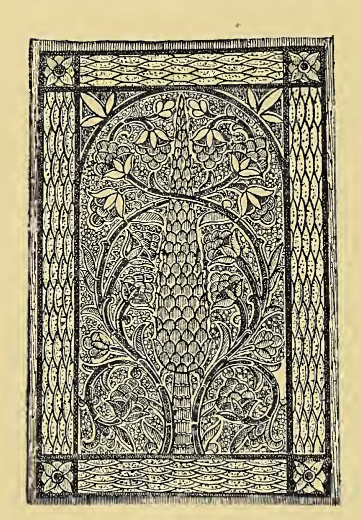


Fig. 82.

Mais, par la nature du vitrail, les pleins l'emportent de beaucoup sur les vides; et sous la lumière translucide du ciel pâle de l'Orient, les rayons filtrés à travers le rouge des tulipes, le violet des jacinthes, le jaune des œillets,

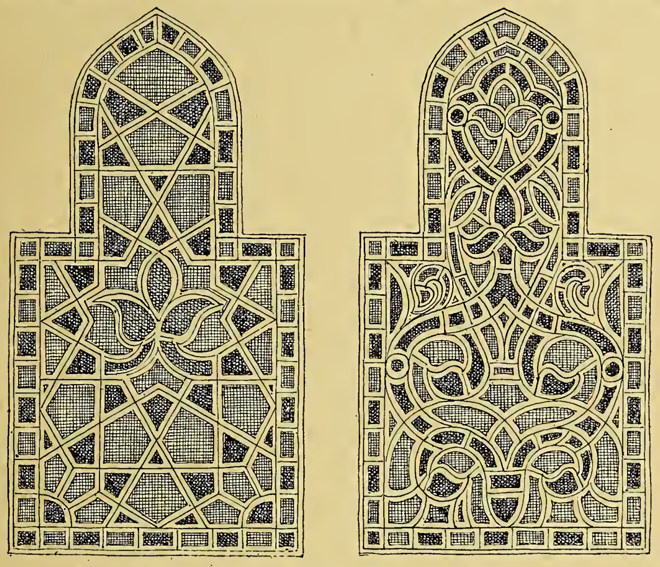


Fig. 83 et 84. — VITRAUX DU XV[e] SIÈCLE.
(Musée arabe du Caire.)

le blanc des anémones et le vert des cyprès tombent, dans la nef en poudroiement d'opale, d'or, de pourpre, de saphir et d'émeraude ; et c'est un jour si assourdi et si mélancolique! Resserré dans l'étroitesse de l'évidement, il semble venir de si loin ! Sous les coupoles des tombeaux, son charme devient étrangement doux et triste; et à l'éprouver, on se prend à regretter que l'architecte n'ait pas davantage fermé ses nefs, pour les éclairer de pareils vitraux.

III. — LA PHILOSOPHIE DE L'ART ARABE DU VIIIe SIÈCLE DE L'HÉGIRE (XIVe SIÈCLE).

Et maintenant, quelles sensations traverseront l'âme dans un tel temple ? L'élancement des voûtes, la profondeur des nefs, le jour tombant librement jusqu'au cœur du sanctuaire éveilleront d'abord en elle l'idée d'un mystère calme, qu'aucun doute ne trouble, qu'aucun drame ne traverse, qu'aucune souffrance ne torture, qu'aucune épouvante ne borne, éternel, immuable, dans sa sérénité. Puis, la langueur du décor la pénètre : « Il n'est âme si revesche, a dit Montaigne, qui ne se sente touchée à ouïr le son dévotieux des orgues dans la vastité de l'église. » C'est une impression analogue que donne l'ornementation de la mosquée au croyant ou à l'infidèle. A travers le réseau des lignes polygonales, « la pensée — ainsi que je l'ai dit déjà — erre sans savoir où se reposer, comme sous un labyrinthe. Quelle que soit la route qu'elle prenne et le circuit qu'elle décrive, elle arrive à un point identique à celui dont elle est partie, et quoi qu'elle fasse, elle y revient. » Elle sent alors l'inéluctabilité des choses et ces lois des *devenirs* éternels qu'avait si bien comprises la vieille Égypte. A chaque pas, cette impression monte vers elle du sol, descend des murs, tombe des voûtes et l'enveloppe de toutes parts. Chaque polygone, chaque arabesque, chaque inscription la lui répète; et, vaincue, elle se plonge dans ce mysticisme doucement résigné qui de tout temps a été le fond de la croyance orientale.

C'est par là que les Arabes furent de puissants artistes. Par des rapports de lignes, ils sont arrivés à dire les sensibilités cachées aux plus profonds replis de l'âme humaine; et, ce problème résolu, ils ont su affiner encore cette expression jusqu'à l'en rendre douloureuse. Le procédé mis par eux en œuvre pour y arriver a été fort simple. Parmi les formes abstraites, ils ont choisi celles qui par leur régularité sont toujours symétriques, et par conséquent toujours semblables à elles-mêmes; et de là une idée d'éternité, d'autant plus forte que la figure sera un plus grand nombre de fois reproduite. Mais ces figures, ils les réunissent par une infinité d'assemblages où, des retours périodiques les ramènent régulièrement à des places fixes; et de cette disposition naît l'idée d'évolutions accomplies, d'autant plus sinueuses et d'autant plus subtiles que le détail de l'assemblage sera plus ténu. A l'inverse des artistes qui dans la nature n'ont perçu que l'extérieur des choses, ils ne distinguent que la pensée qui dort au fond de ces choses et ne s'attachent qu'à elle. Peu leur importent les mille variantes par lesquelles elle se manifestera. Ils la transcrivent vivante et palpitante, dépouillée de tous les accessoires qui, pour d'autres moins habiles qu'eux, seraient la pensée elle-même : ils sont avant tout spiritualistes; ils voient avec l'âme de leur âme, alors que leurs rivaux tant admirés de l'école imitative voient avec leurs yeux et jamais au delà.

On imaginerait volontiers, d'après cette définition, que l'art arabe eut une uniformité absolue. Il n'en est rien cependant. La même idée n'est-elle pas traduite en littérature sous vingt formes différentes? C'est une

littérature que l'art arabe. Un même esprit anime et dirige les artistes; chacun conserve sa personnalité. Beaucoup, sans doute, tombèrent dans des redites. Le climat d'Orient leur a rendu trop présents certains phénomènes de la nature dont la religion s'était inspirée; mais encore chacun a-t-il connu ce phénomène selon son cœur et l'a-t-il interprété à sa manière; et puis, n'est-ce pas encore une sentimentalité que cette fidélité à certains dogmes, une grandeur que cette redite? Immuable, la religion ne demande-t-elle pas une interprétation immuable, où perce seulement la piété du fidèle et où s'affine sa spiritualité.

Oui, je le répète, les Arabes furent de grands maîtres. Ils ont pénétré le sens des choses, ils en ont extrait les enseignements. Chaque ligne de leur dessin a renfermé un monde d'idées enchevêtrées; ils ont senti, d'autres ont vu : et ce n'est point, j'espère, nier la beauté de la plastique antique, que de prétendre qu'une mosaïque arabe contient infiniment plus de sensations que la plus parfaite des statues iconiques, fût-elle d'un Praxitèle. Celle-là est un frémissement de l'âme; celle-ci, le moulage anatomique des muscles d'un hercule forain.

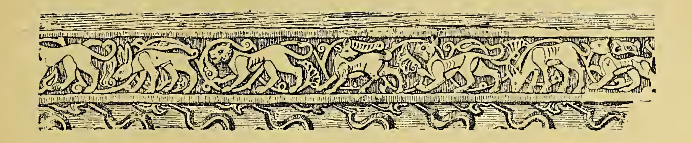


Fig. 85. — FONTAINE EL-MÉTOUALLI.

CHAPITRE III

LE ROLE DES FIGURES ANIMÉES DANS L'ART ARABE

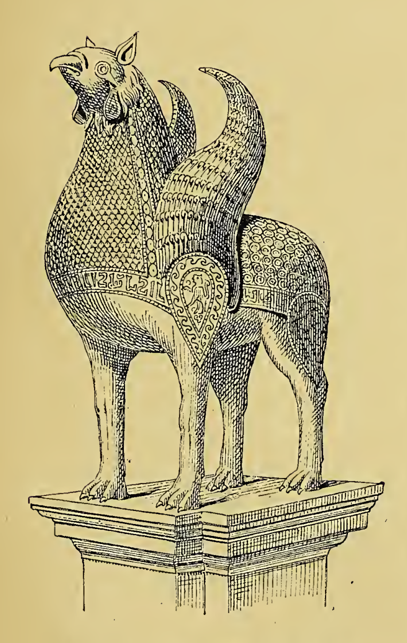


Fig. 86 — GRIFFON DE PISE.

Si l'hérédité monophysite de l'Égypte et le matérialisme de l'art grec ont suffi à éloigner l'Islam de la forme humaine, quelques artistes musulmans, des Égyptiens surtout, l'ont cependant sinon reproduite, du moins transcrite ; certains même l'ont abordée sans détours, non pas à la manière hellénique, mais à celle de l'Orient. Ce sont les tendances de cette école peu connue que je voudrais tâcher d'exposer ici.

De tout temps, l'art arabe a eu, quoi qu'on en ait dit, des représentations animées; rares, pour cette raison qu'il préféra de beaucoup les idées pures aux formes concrètes, et les impressions flottantes à l'imitation; mais assez nombreuses pour nous permettre d'établir de quelle manière il a envisagé l'anatomie humaine, et quelle formule a été sienne lorsqu'il en a entrepris le rendu. Les premières mentions faites par les auteurs arabes à ce sujet sont relatives à des portraits de khalifes. Baghdad a sa galerie de souverains; Khomarouyah, fils de Touloûn, a dans ses jardins de Kotayeh son « portrait » et celui de ses femmes. Les statues sont grandeur nature, vêtues d'étoffes magnifiques, étincelantes de pierreries et le diadème au front. Deux cent cinquante ans plus tard, à l'inventaire du trésor de Mostanser-b-Illah, figurent des pièces de soie tissues d'or, qui donnaient la suite des différentes dynasties arabes avec le « portrait » des khalifes et des hommes célèbres. Puis c'est la tente du vizir Yazoury, dite *la Grande Rotonde*, qui était enluminée de figures d'hommes et d'animaux; d'autres encore, ornées des plus belles peintures, représentant des éléphants, des lions, des chevaux, des paons et des oiseaux de toute espèce : un paon d'or enrichi de pierreries; un coq de même métal, avec des yeux de rubis; une gazelle dont le corps était recouvert de perles, et nombre d'autres figures animées, peintes, sculptées ou tissées, « si parfaites qu'à distance on aurait cru des êtres réels ».

Cette opinion, jetée par Makrîsi à la fin d'une définition, peut résumer une manière de voir arabe; elle reste fort loin de la nôtre. Ce furent les Coptes qui

introduisirent dans l'art de l'Islam la forme humaine ou semi-humaine, ces êtres mi-partie fleur, mi-partie oiseaux ou griffons que nous montre l'art de l'école d'Alexandrie; et personne plus qu'eux ne s'écarta volontairement de l'art imitatif. Idéalistes plus que personne, ils avaient fondu l'homme dans un moule hiératique, ainsi qu'avaient fait leurs ancêtres à l'époque antique; ils ne l'avaient traduite que d'une façon conventionnelle et convertie en une véritable polygonie anatomique où des rapports de lignes suppléent au modelé. Le jour où nous retrouvons leur main dans une œuvre d'art arabe, nous retrouvons aussi cette facture. La plus vieille qui nous soit parvenue est le griffon de bronze de Pise, rapporté d'Égypte en Italie au temps des croisades par le roi Amaury. L'ensemble rappelle d'une façon singulière ces accouplements hybrides si chers au génie de l'Égypte. Le corps est d'un lion (fig. 86) et la tête d'un aigle. Sur la croupe est jetée une housse où viennent s'attacher quatre écus (fig. 87) reproduisant alternativement des figures d'aigle



Fig. 87.

et de lion. Le poitrail du monstre est pris dans une cotte de mailles; et, complétant l'ensemble, deux ailes s'attachent au joint de celle-ci avec la housse, hérissées de pennes bouclées, disposées par rangs successifs.

A en juger par les inscriptions de la bordure de la housse, l'œuvre est d'époque fatimite; en outre, le lion et l'aigle étaient les attributs des divinités du Yemen, au dire des auteurs arabes. L'on en peut donc déduire, selon toute vraisemblance, que cette figure fut une idole de la religion nouvelle qu'essaya de fonder El-Hakim, lorsqu'il entreprit de réformer l'Islam. Au reste, tout en elle tend à prouver que celui qui la sculpta était Copte : son symbolisme visible, l'invraisemblance de ses formes, la lourdeur de ses proportions, la rigidité de ses lignes, et jusqu'à ces lions et ces aigles dont elle est blasonnée, si pareils aux lions et aux aigles coptes des cimetières chrétiens. Tout aussi irréels sont les lions d'une tapisserie de Mostanser, — et j'ajouterai tout aussi coptes (fig. 88). Pour s'en convaincre, il n'est besoin que de les mettre en parallèle avec les lions des tapisseries d'Akhmim. C'est la même entente de composition et la même inhabileté d'exécution. Il ne devait pas en être autrement des œuvres dont il ne nous reste que des descriptions ampoulées. Sous les sultans baharites, le talent de l'artiste se fait plus souple, mais en même temps le thème adopté par lui s'écarte encore de la vérité. La grande porte de la mosquée de Kalaoûn, — aujourd'hui au musée arabe du Caire, — est partagée en panneaux d'arabesques ; des torses humains émergent çà et là des feuillages; des tiges s'attachent en guise de bras à leurs épaules et se contournent au-dessus de

leurs fronts. Dans des rinceaux, des antilopes et des gazelles surgissent, passent et disparaissent; de loin, on dirait un lancé sous forêt; de près, ce n'est que la flore



Fig. 88. — ÉTOFFE FATIMITE (Musée de Nuremberg).

vivante d'une végétation animale bien coordonnée. En la dessinant, l'Égyptien est redevenu cet incomparable animalier que nous révèlent les bas-reliefs antiques et jusqu'aux ébauches coptes. Quant à la forme humaine,

il la traite avec son dédain habituel de la chair et son parti pris d'idéalité.

Au *mâristan,* des frises de même époque prouvent d'une éducation artistique supérieure, bien que la donnée du décor reste la même. Un centaure couronné poursuit la gazelle à travers une forêt de lianes inextricables, et la chasse tantôt à courre, tantôt à l'arc (fig. 89). Des musiciens sont assis sous un berceau de

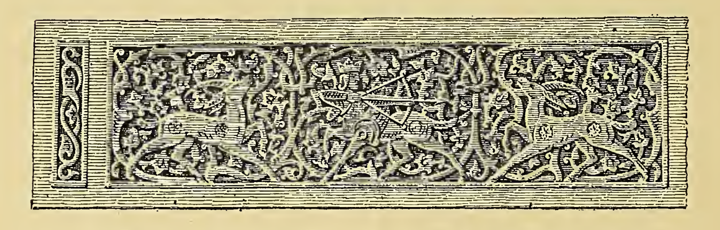


Fig. 89. — BOISERIES DU MARISTAN DE KALAOUN.

verdure; l'un accorde son théorbe; l'autre assure ses cymbales à ses doigts. Des paons volètent sous le lattis du berceau et se perchent aux branches des lianes; ailleurs, des danseurs s'avancent l'un vers l'autre en brandissant des tambourins. Cette fois, la silhouette est champlevée au burin; rien n'en altère les contours; mais le relief se métamorphose en une polygonie composite. La poitrine du centaure est cuirassée d'arabesques, ses bras sont pris dans des manches de feuillages et sur son épaule et sa croupe s'installent des fleurons étoilés.

Ce centaure des frises du *mâristan* n'est, d'ailleurs, qu'une variante d'une image mythique de l'Islam; le sphinx ailé, ou *marichore,* dont les théologiens mu-

sulmans disent : « Allah a placé dans l'Éden des animaux qui ont des pieds d'antilope, un corps de tigre et une tête de femme. Mahomet et Alî monteront chacun un de ces animaux au jour du Jugement dernier, pour distribuer aux élus l'eau paradisiaque du Kauther », et que souvent on voit au revers des miroirs fatimites ou baharites. Quant aux scènes de chasse, elles y reviennent souvent aussi, pleines de réminiscences de celles dont sont ornés les miroirs pharaoniques. Ici, c'est un chasseur le faucon au poing ; là, un autre chasseur aux prises avec un jaguar ; sur un autre, un vol d'échassiers formant cercle ; sur un autre encore, une antilope, un lièvre et un chien qui se poursuivent dans une zone arabescale. La porte de Beïbars a également, dans ses méandres fleuris, des lièvres et des colombes, qui ne diffèrent des sculptures précédentes que par la variété des détails. Les frises du Kasr-er-Radouan ont des aigles qui pour ailes ont des feuillages ; la dalle de la fontaine El-Métoûallî (fig. 85) a, en bordure, une troupe de gazelles attaquées par des lions. Il serait puéril d'étendre cette nomenclature : à vouloir être complète, elle tomberait dans trop de redites et n'apporterait à la critique aucun argument nouveau.

Partout et toujours, l'artiste ne distingue la forme qu'à travers le voile de ses conceptions cosmiques ; humaine ou animale, elle ne lui inspire que des idées philosophiques, nuancées, complexes, comme le réseau d'un assemblage polygonal : il les figure à sa manière par des unions bizarres, qui pour lui sont symboliques ; il poursuit à travers elle une sensation ; peu lui importent le squelette de l'ani-

mal, le jeu de ses muscles ou le mécanisme de ses articulations.

Pour comprendre tout cela, il faudrait pouvoir une heure vivre sa pensée; mais nous l'ignorons, et, jugeant de tout d'après nous, nous inclinons à croire que l'Orient n'a pas senti. C'est pour avoir trop médité au contraire, qu'il n'a pas abordé l'art plastique; il a voulu aller plus loin que l'épiderme et les muscles qu'il abrite : s'il eût pu faire la pensée visible à travers l'enveloppe corporelle, distinguer à travers elle le trouble de l'extase et des ravissements infinis, en un mot, animer son œuvre de la vie de l'âme, il s'y serait certainement appliqué. Mais son délire religieux était trop contemplatif et trop teinté de rêve. En Occident, notre grand art du moyen âge est né de la recherche de l'expression de l'épouvante; le mysticisme de l'Islam était le calme de « la délectation morose »; et l'Arabe n'a même pas songé à s'y arrêter.

A ce point de vue, une boiserie de la collection de M. le Dr Fouquet est particulièrement intéressante. Le sculpteur s'est attaqué à un sujet dramatique entre tous : la légende de la *Goullah*.

Cette légende, nombre de poésies s'en sont emparées, qui toutes trahissent de leur impuissance à en dire l'horreur. La *goullah*, c'est la maîtresse morte qui s'échappe la nuit de la tombe pour venir se désaltérer du sang de son ancien amant. Les poètes n'ont trouvé que des phrases banales à aligner sur cette donnée; l'artiste n'a pas été plus heureux. En cherchant le terrible, il n'a trouvé que le grotesque. La *goullah* (fig. 90) a la face ronde, informe, la bouche immense,

la langue pendante et le nez proéminent ; ses cheveux se hérissent en mèches lourdes, semblables à des enroulements de feuillages ; et c'est un enroulement encore que l'on croirait voir à la place de ses bras. Ainsi traitée, cette image n'est pas effrayante ; elle n'a pas de mouvement, elle n'a presque pas d'expression ; aucune passion ne la contracte, aucune volonté ne l'habite, aucun instinct n'y frémit. L'on dirait plutôt un fantôme vague apparu dans un cauchemar, une de ces visions obsédantes et hallucinantes où des êtres fantastiques, que l'on revoit sans cesse, passent et repassent à travers les mille complications d'un songe enfiévré. Pourquoi cette impassibilité de l'Arabe en face de l'horrible ? A vrai dire, la *goullah* de la collection Fouquet est une œuvre égyptienne, autant dire une œuvre copte ; et le Copte n'a jamais eu la notion de l'horreur. C'est un fait

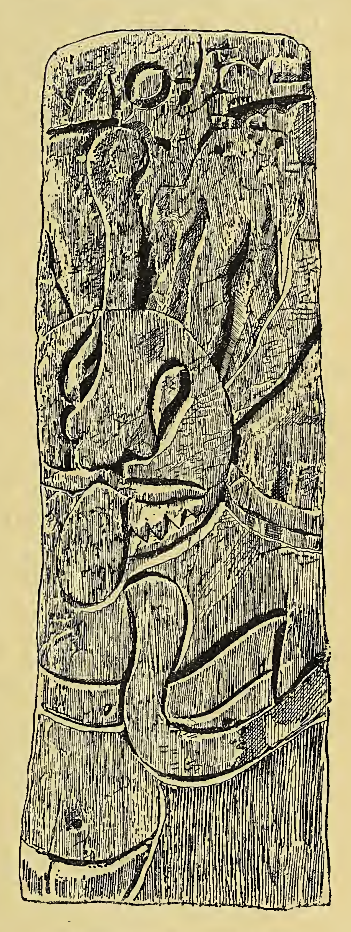


Fig. 90. — LA GOULLAH.
(Collection de M. le Dr Fouquet.)

remarquable qu'aux temps chrétiens, quelle que fût la vivacité de sa piété, jamais il n'a représenté la crucifixion de Jésus ou le martyre des saints de son église, et jamais non plus les tourments de l'enfer. Le côté douloureux du christianisme lui avait échappé, de même qu'à l'antiquité égyptienne avait échappé la tristesse de la légende osirienne; il n'en avait retenu que les béatitudes, et pour s'être fait l'artiste des musulmans, ses sentiments ne s'étaient pas modifiés.

J'ai écarté à dessein de cette esquisse tout ce qui pouvait être considéré comme un emprunt fait à l'art de la Perse. Cet art a poursuivi le développement d'une formule préexistante, qui n'a qu'un rapport lointain avec l'art des khalifes. Mais combien d'œuvres, considérées comme persanes, sont en réalité des œuvres arabes, au même degré que les faïences, les boiseries ou les mosaïques de l'Égypte! Habile à tous les métiers d'art, le Copte a certainement fabriqué plus des trois quarts des bronzes damasquinés et des cristaux émaillés où se voient, dans des guirlandes de fleurs et d'inscriptions, des chasseurs, des oiseaux, des chacals et des gazelles.

Mais à quoi bon insister?

L'art arabe n'a donc point rejeté la forme humaine. Elle lui est restée indifférente; il n'a vu en elle qu'une réunion de plans dont l'irrégularité l'a choqué. Lorsqu'il l'a étudiée, son premier souci a été de l'épurer, au sens qu'a ce mot en mathématiques; il en a faussé les proportions pour les rendre plus rythmiques; il en a fait une polygonie vivante; il en a assoupli ou rigidifié les lignes, selon qu'il a eu besoin de droites ou de

courbes; il les a mêlées à des formes animales, à des feuillages, à des arabesques fantastiques, selon que, poussé par ses affinités symboliques, il en a voulu l'ombre sans tenir compte des invraisemblances ou des contresens de pareils accouplements. Il est et demeure un art monophysite, de même qu'avait été l'art de l'Égypte antique ou celui de l'Égypte copte, quand le schisme du concile de Chalcédoine fut devenu pour elle un dogme et qu'elle se fut séparée du reste de l'Orient chrétien pour toujours.

Cet atavisme, dont tant d'historiens d'art ont fait bon marché, c'est lui qu'on retrouve à chaque pas dans l'art arabe. Aux temps antiques, les dieux apparaissent incarnés sous forme humaine ou animale, mais conventionnelle, rigide et hiératique; rien alors ne les rattache à l'humanité. Par contre, l'homme se dessine et se meut avec une vérité toute naturaliste, en tant toutefois qu'il n'est pas encore momie, c'est-à-dire qu'il ne s'est pas encore confondu avec la divinité. Chez le Copte, cette inclination arrive à son paroxysme. Cette loi de l'Évangile qui veut que la société soit basée sur l'amour, amour de Dieu et amour du prochain, mène l'ascète à la contemplation. La divinité increéée n'a pour lui aucun contour déterminé, c'est l'infini avec le calme immuable que la nature imprime à l'Égypte, l'inéluctabilité des choses dont j'ai parlé plus haut et qui avait déjà éveillé dans l'âme du paganisme l'idée des recommencements éternels. Aussi le premier soin du Copte est d'en chercher le symbole dans les formes abstraites, dans les images qui ne parlent qu'à l'âme. Après lui l'Arabe hérite de toutes ses croyances

et, devenu par la géométrie maître du maniement des figures polygonales, trouve dans le dédale de la philosophie des lignes cette impression de l'immuable et de l'invisible, où vient, par la superposition de l'entrelacs, se greffer l'idée de l'évolution des choses tournant dans un cercle inflexible dont elle ne s'écarte jamais.

Guidé par cette pensée, l'artiste oublie la forme humaine et, à force de la négliger, il finit par ne plus savoir l'interpréter. S'il veut la rendre, la dualité de l'homme l'embarrasse, de même qu'elle avait embarrassé le Copte monophysite. Représentera-t-il l'être pensant ou l'animal qui sert de support à cet être pensant? Il préfère s'adonner à l'arabesque. Quand cependant il s'attaque à la figure animée, qu'il sculpte un lion ou un oiseau, ses qualités natives reparaissent et son œuvre redevient ce qu'elle était à l'époque des vieux Pharaons.



Fig. 91. — MOSQUÉE DE KAITBAI (mosaïque de marbre).

LIVRE V

LES SULTANS BORDJITES

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE DES DERNIERS MONUMENTS ARABES

I. — ÉTAT DU KHALIFAT AU IXe SIÈCLE DE L'HÉGIRE (XVe SIÈCLE).

Une révolution, identique à celle qui, au XIIIe siècle, avait porté au pouvoir les Baharites, les en précipite, en 1387, au bénéfice d'une dynastie nouvelle. Sans cesse à la merci de leurs émirs et de leur garde, les successeurs du sultan Hassan avaient espéré affermir leur autorité

en s'entourant de troupes étrangères, recrutées au Caucase parmi les Tcherkess ; et, comme autrefois les Baharites, celles-ci avaient bientôt prétendu disposer à elles seules du pouvoir. A la mort d'El-Melek-el-Achraf III, assassiné en 776 (1376), leur turbulence n'avait plus connu de bornes ; et, peu de temps après, l'un de leurs chefs, Barkoûk, nommé régent d'El-Melek-es-Saleh, fils d'El-Achraf, faisait déposer son pupille et fondait un règne nouveau, celui de sultans bordjites [1], en qui s'éteignit l'empire des khalifes.

Les grands drames qui à cet instant se déroulèrent en Orient en précipitèrent la décadence. Dès le règne de Barkoûk, les hordes de Timour-Lenk envahissent l'est de l'Asie et menacent les frontières de Syrie, tandis que Bayazîd (Bajazet) se taille un empire dans les ruines de l'empire de Constantin. L'un ou l'autre des deux périls était grave pour l'Égypte. Le sultan crut choisir le moindre en embrassant le parti de Bayazîd, à l'instant où celui-ci essaya de disputer l'Asie à Timour-Lenk. Bayazîd défait à Ankorah, il ne restait plus à Farag-Zeyn-ed-dîn, son fils, qu'à reconnaître la suzeraineté du conquérant tartare et à se déclarer son vassal. Délivrée des Tartares par la mort de Timour, l'Égypte se relève une heure sous Barsébaï. Elle entreprend des expéditions contre les Francs, s'empare de Chypre et s'allie au sultan Moûrad (Amurah II). C'était là le dernier reflet d'une grandeur qui allait s'éteindre. Sous le règne débonnaire du pieux Kaïtbaï (872-901 ;

1. Bordjites vient de *bordj,* tour, fortification, château fort. La garde tcherkess avait reçu ce nom de bordjite, parce que les sultans baharites la chargèrent de la défense des forts.

1467-1475), Mahomet III, vainqueur des Perses, se tourne à son tour vers la Syrie. Mais la mort l'arrête en Anatolie, et ses deux fils, Bayazîd et Djem, se disputent le trône. Djem, vaincu, vient chercher un appui en Égypte, que Kaïtbaï ne sait pas lui refuser. Une guerre éclate, âpre et terrible, au cours de laquelle Kaïtbaï, quoique vainqueur, entame des négociations de paix et cède à son vaincu Tarse et Adamah, pour obtenir de lui un désarmement. Vingt ans plus tard (896) (1490), sous Khonsou-el-Ghoury, les deux fils de Bayazîd II, Korkoûd et Selym, se disputent à leur tour le trône ; et Korkoûd vient, lui aussi, demander l'appui de l'Égypte, et Khonsou-el-Ghoury le lui accorde ; et de même que Bayazîd, Selym se précipite vers la Syrie et l'envahit. Cette fois, le sort des armes est propice aux Turcs. Khonsou-el-Ghoury, taillé en pièces à Alep, tombe de cheval pendant la retraite et est écrasé par les fuyards. En vain son neveu Toman-baï essaie de réunir les débris de l'armée et de lever de nouvelles troupes. Le 29 du mois de *Doul-Hageh* 922 (23 janvier 1517), une bataille décisive s'engage aux portes du Caire. Toman-baï y avait attendu son ennemi de pied ferme, se fiant sur l'effet de quatre-vingts pièces d'artillerie qu'il avait enlevées à prix d'or aux Vénitiens. Complètement défait, il rentre au Caire, résiste jusqu'à la dernière minute, de barricade en barricade, de terrasse en terrasse. Forcé enfin de s'enfuir, il se dirigeait vers Alexandrie, quand, reconnu par des Bédouins, il fut arrêté par eux et livré aux Ottomans. Selym le traita d'abord avec égards : pendant plusieurs jours il eut avec lui des conférences suivies; il l'interrogea sur tous

les détails de l'administration du pays. Un instant, on put croire à son intention de faire de son prisonnier son vassal. Après une dernière entrevue, n'ayant plus rien à lui demander, il donna l'ordre qu'on l'allât pendre à la porte Ez-Zouïleh. L'empire des khalifes n'était plus que des vilayets ottomans.

A l'intérieur, la situation n'était pas moins troublée. Aux turbulences des émirs venaient se greffer les efforts tentés par les khalifes, qui un instant essayent de ressaisir le pouvoir temporel et de rétablir le khalifat à leur profit. L'un d'eux, Motaouakkel, réussit à faire déposer Barkoûk ; plus heureux, Mostay-b-Illah, aidé de l'émir Cheikh-el-Mamoudy, s'empare du trône, d'où, quelque temps après, son complice le renverse pour régner seul sous le nom d'El-Melek-el-Moyyed.

II. — LES CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE BORDJITE.

A cette décadence politique, on s'attendrait à voir correspondre une décadence artistique non moins complète et non moins rapide. Tout au contraire, l'art prospère et continue à briller. Indifférent en apparence, il poursuit sa marche sans s'inquiéter de ce qui se passe autour de lui, et grandit même à mesure que le trouble augmente; n'était son manque de souffle, aucun indice ne trahirait sa fin prochaine. Seulement, les langueurs graciles et les délicatesses subtiles de tout ce qui, frappé à mort, se survit un instant dans un spasme de renouveau factice le pénètrent; peu lui importe le monde

extérieur : il ne subsiste plus que sur lui-même et pour lui.

Aussi les mosquées ne cessent-elles de se multiplier, sans que se modifient les traits essentiels de leur ordonnance. Tout au plus quelques architectes essayent-ils de loin en loin d'allier les dispositions de la mosquée primitive aux dispositions de celle du sultan Hassan. Cette dernière n'en reste pas moins le modèle que chacun d'eux se propose. Eussent-ils voulu s'en écarter, ils ne l'eussent pu qu'en renonçant à la tradition que leur avaient transmise les siècles, et aux aspirations mêmes de leur race; tout au contraire, ils en vivaient.

Ainsi s'est trouvé définitivement fixé par eux le type de la mosquée sépulcrale. Sous les Fatimites, à peine comptait-on quelques chapelles funéraires dans l'enceinte de la ville. Du XIVe au XVe siècle, chaque mosquée eut son tombeau. Mais, si enracinés étaient encore chez les Bordjites les principes de leur art, qu'ils ne se sont point bornés à mettre en œuvre des éléments d'origine diverse. Ils leur ont fait retracer les incertitudes de leur époque, et en cela ils se sont montrés véritablement créateurs. Le plan et les principes de la construction restent les mêmes; les détails s'épurent et acquièrent un extraordinaire degré d'élégance et de sveltesse. Cette beauté morbide se retrouve d'ailleurs partout dans l'histoire de l'art des peuples pensants. L'Égypte antique, qui avait produit ces œuvres colossales dont la masse s'était dressée comme le symbole d'une éternité que rien ne saurait émouvoir jamais, a connu sous les Ptolémées l'extrême limite de la fragilité et de la souplesse; et l'art du moyen âge, après avoir élevé ces

gigantesques monuments où chaque ligne est comme l'expression d'un vertige, s'est, à la Renaissance, paré de ses fleurs les plus délicates pour mourir.

A l'extérieur, la mosquée bordjite diffère peu de la mosquée baharite. Elle est moins imposante peut-être, mais plus somptueuse. Son portail a des voûtes en encorbellement trilobé, tantôt frangées de stalactites, tantôt plaquées d'une marqueterie présentant les dessins les plus divers. Lorsqu'un collège atteint au sanctuaire, de larges baies s'ouvrent dans la façade, ou bien un *sébil* (fontaine) est installé à l'un des angles avec sa grille de bronze, ses dallages de marbre et ses plafonds où les solives sont couvertes d'arabesques d'or. A l'intérieur, le plan en croix sert de base aux architectures les plus savantes. Toujours le *sahn* en occupe le centre : l'un des bras est le *maksourah*, les trois autres les trois *liwans*. Seules, leur proportion, leur disposition et leur structure varient. Ici, le sanctuaire rappellera celui des mosquées primitives, avec ses rangées de pilastres ou de colonnes, ailleurs la nef grandiose de la mosquée du sultan Hassan; ailleurs encore il formera nef, pendant que les *liwans* seront divisés en portiques; tantôt le tombeau s'ouvrira derrière le sanctuaire; tantôt rejeté en dehors du plan général, il fera avant-corps; tantôt enfin, deux tombes occuperont les deux angles des bras supérieurs de la croix. Le minaret et la coupole étaient surtout susceptibles de personnifier l'esprit de leur époque; ce fut sur eux que se concentra le talent du constructeur. Déjà, sous Kalaoûn et Beïbars, le minaret s'était élancé pour suivre l'aspiration de l'âme; les Bordjites le suré-

levèrent à nouveau pour lui en faire soutenir les hallucinations. Ils établissent étage sur étage, terrasse sur terrasse, tourelle sur tourelle, et placent le couronnement le plus haut qu'ils peuvent. Mais, habitués à manier sans cesse des polygones, c'est encore par la polygonie qu'ils entreprennent de vaincre toutes les difficultés. Les minarets de Kalaoûn et du sultan Hassan avaient eu des tours carrées en retrait l'une au-dessus de l'autre; chaque étage s'était entouré d'un balcon en encorbellement. Ils inscrivent dans le carré de la première tour une seconde tour octogone; sur celle-ci une tourelle ronde et sur le tout une lanterne pareille à un baldaquin. Et, pour que l'élancement se dessine davantage, ils suppriment la terrasse qui séparait la première tour de la seconde (fig. 92); le minaret pyramide, les angles du carré se rabattent en glacis à la base de la tourelle; tandis que, par contre, les encorbellements des autres étages s'exagèrent, des stalactites accouplées se disposent de manière à circonscrire à la tourelle octogone un balcon à seize pans. De la sorte, le minaret s'amincit à mesure qu'il

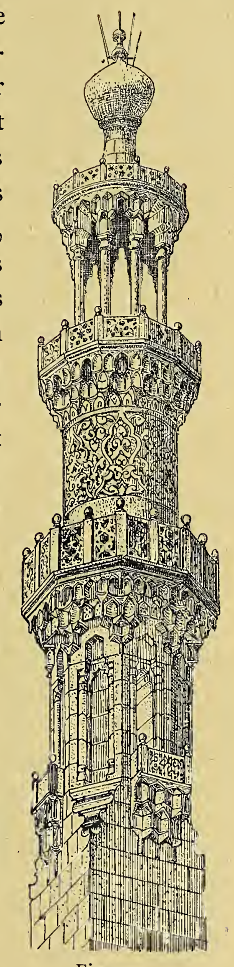


Fig. 92.
MOSQUÉE D'EL-ACHRAF BARSÉBAI.

monte; il se pare de chevrons et de tresses; des guirlandes de fleurs et des rosaces s'enroulent aux tourelles; les balcons s'évident; la coupole de la lanterne n'est plus qu'un dôme de bronze fleuri d'arabesques, aux flancs duquel des tiges métalliques soutiennent des lampes qu'on allume aux soirs de grandes solennités. La coupole du tombeau se couvre, elle aussi, d'entrelacs et se fleurit aussi de lianes; on dirait qu'une guipure immense s'est drapée sur lui. Son tambour pyramidal se modèle d'ondulations rayées de zigzags, de profils de rinceaux et de feuillages. A l'intérieur, les stalactites se subdivisent et prennent pour centres des polygones à côtés impairs et des assemblages incertains et tristes; c'est là qu'on peut le mieux juger de la décadence de l'art bordjite; il se replie sur lui-même frappé à mort.

Au résumé, la période bordjite n'a été que l'affinement des conceptions que la période précédente lui avait léguées. Elle n'a rien créé, elle n'a rien innové, elle a accepté l'héritage de ses devanciers et s'en est contentée sans y rien changer et sans y rien ajouter. Elle n'a eu qu'un souci : être élégante, et en cela on peut dire qu'elle a parfaitement réussi.

Trop nombreuses sont les mosquées bordjites pour qu'il soit possible de les énumérer toutes et de chercher dans chacune d'elles la marche progressive des divers états d'âme qu'elles ont personnifiés tour à tour. Il suffira de passer en revue quelques-unes de celles où ces états se sont le plus particulièrement manifestés. La plus vaste de toutes est celle du sultan Barkoûk; elle est la première aussi où se lise un symptôme de décadence.



Fig. 93. — MOSQUÉE DE KAITBAI.

Vue du dehors, elle a encore l'aspect imposant des

constructions baharites; à l'intérieur, le style est déjà maniéré. La cour est entourée de galeries disposées en croix ; celle du *maksourah* est à trois rangées d'arcades ogivales, supportées par des pieds-droits élancés comme des piliers d'église, vraie salle hypostyle d'une mosquée primitive, à cette différence près, que les plafonds sont remplacés par une suite de petits dômes surbaissés. Deux tombeaux la flanquent, dominés d'une coupole à nervures cannelées de fière envergure ; et au-dessus de la façade deux minarets se profilent, pareils à ceux du siècle précédent. Les *liwans* latéraux sont également formés d'une rangée d'arcades, celui qui fait face au sanctuaire de deux.

Malgré sa grandeur, cette mosquée a quelque chose de grêle : l'appareillage rouge et blanc des murs donne aux arcs, aux piliers et aux voûtes un charme qui leur ôte leur grandeur. Les minarets, tout en conservant les dispositions anciennes, se sont amincis; et les proportions des dômes, si grandes soient-elles, se trouvent amoindries par la joliesse du tambour et le rabattement de ses angles ornemanés.

Je ne puis donner ici une description complète de cette mosquée ; c'est une monographie qu'il lui faudrait consacrer. Tout ce qui peut être groupé autour d'un temple s'y groupe : une faculté de théologie, avec ses salles pour les leçons et les logements pour les étudiants et les professeurs, pour les fakirs et les derviches; un banc de justice, une fontaine et jusqu'à un abreuvoir.

C'est dans l'un des quartiers perdus du Caire, celui du bazar des marchands d'ambre, qu'il faut chercher le

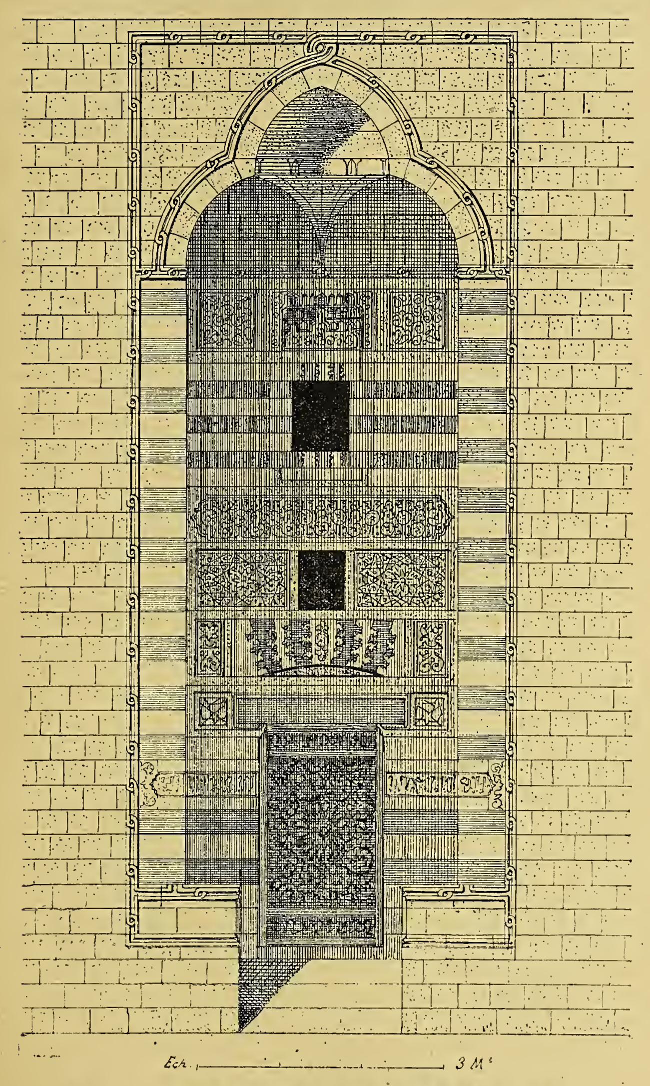


Fig. 94. — PORTAIL DE LA MOSQUÉE DE KAITBAI.

premier monument où l'affaiblissement de l'art baharite soit arrivé à un degré suffisant pour être un art nouveau. L'édifice date de 825 (1421), et fut érigé par El-Melek-el-Achraf-Barsébaï. Son plan est encore une croix grecque : au-dessus du *sahn* règne un plafond magnifique, percé *sub die* de rosaces où s'appuie le treillis d'un dôme en filigrane de bronze, ses fenêtrages fragiles ont un lacis inextricable, et ses arabesques, peintes sur plâtre, semblent le brochage d'un tissu de Damas.

La mosquée sépulcrale d'El-Melek-el-Achraf-Kaïbaï 871 — (1466) située dans le *karafah*, au nord de la citadelle, est malgré sa petitesse un chef-d'œuvre de ce style (fig. 93). Tout ce qui est épars dans les autres temples y est réuni avec un incomparable talent, qui fait d'elle un spécimen de l'art arabe, au même titre que les mosquées de Touloûn, d'El-Hakim, d'El-Moëzz et du sultan Hassan.

Et ce n'est pas seulement le chef-d'œuvre d'un style que cette petite mosquée, c'est, dans toute l'acception du terme, un chef-d'œuvre. Son portail hardi (fig. 94) a sa voûte trilobée appareillée avec un goût exquis. A gauche, les fenêtres d'un *sébil* et d'un *médresseh* percent la façade (fig. 95). Celles du *sébil* sont closes de grilles réticulaires; celles du *médresseh*, divisées en arcs accouplés, soutenus par de légères colonnettes, pareils à ceux des *loggie* des palais italiens. Sur la droite, est un minaret octogone à base carrée, que brodent des rosaces et que surplombe la galerie d'un balcon. Le mur de fond du sanctuaire, refendu par deux hautes travées rectangulaires rachetées par un encorbellement en stalactites, est coupé par deux ver-

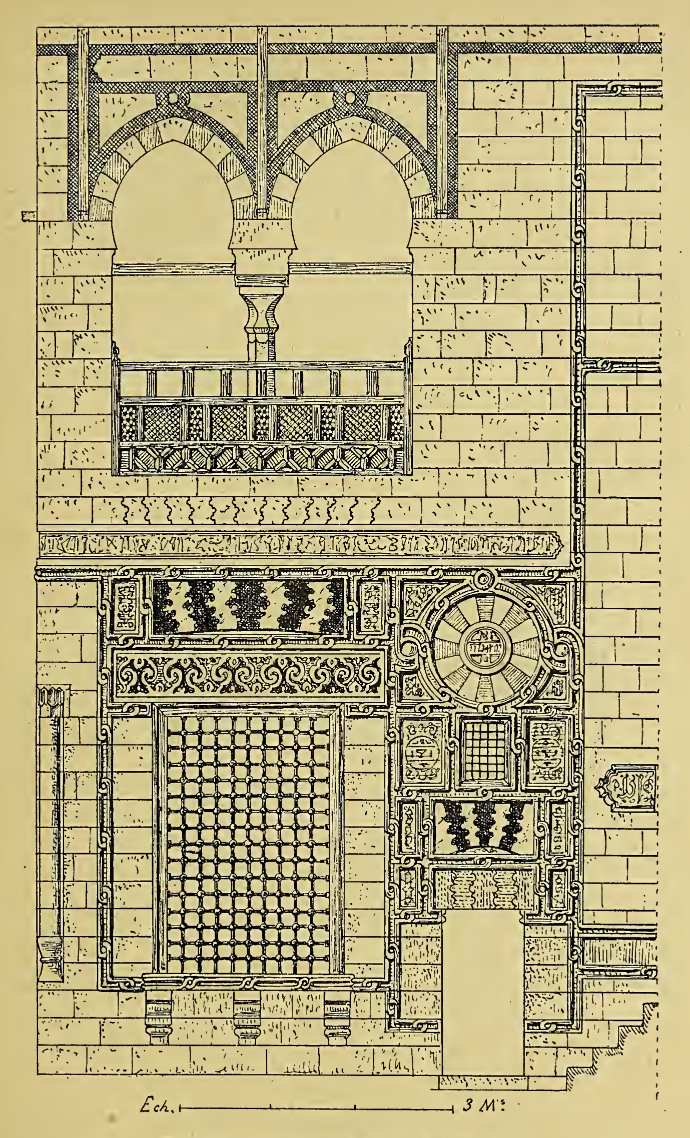


Fig. 95. — MOSQUÉE DE KAITBAI.

(Façade du *sébil* et du *médresseh*.)

rières accouplées, séparées par une rosace. Cette ordonnance se poursuit à la salle du tombeau. Le dôme octogone de celle-ci a une grâce incomparable; ses quatre faces verticales sont éclairées par trois fenêtres cintrées, hautes et étroites, semblables à la galerie d'un *triforium* que complètent trois petites roses pyramidant à leur sommet. Les quatre faces, rachetées aux quatre angles du carré, le sont par un plan incliné, ondulé sous un profil d'arabesque. La coupole, étranglée à la base, est enveloppée d'une délicate dentelle, où huit fleurons vont s'étageant pour déterminer le réseau à travers lequel une végétation d'arabesques s'enroule pour s'élancer vers le sommet.

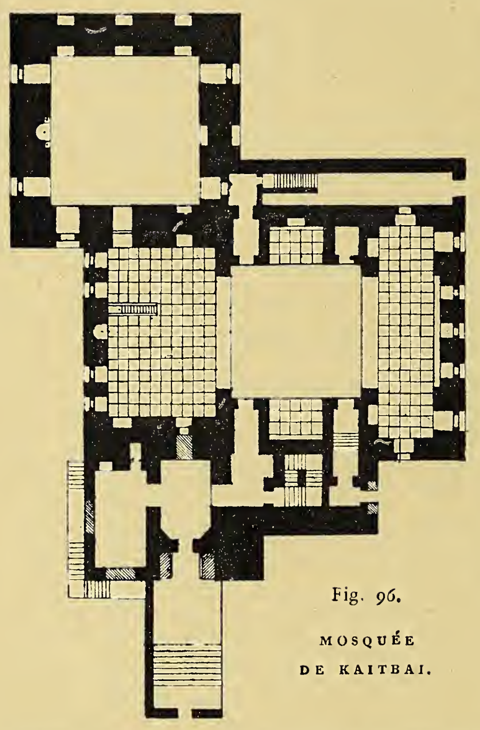


Fig. 96.

MOSQUÉE DE KAITBAI.

A l'intérieur, l'ordonnance est celle de la mosquée du sultan Hassan. Le plan est le même (fig. 96). C'est

la croix faite d'une cour où certains hellénistes convaincus ont voulu voir une salle hypèthre, d'un sanctuaire plus grand qu'elle et de trois *liwans*.

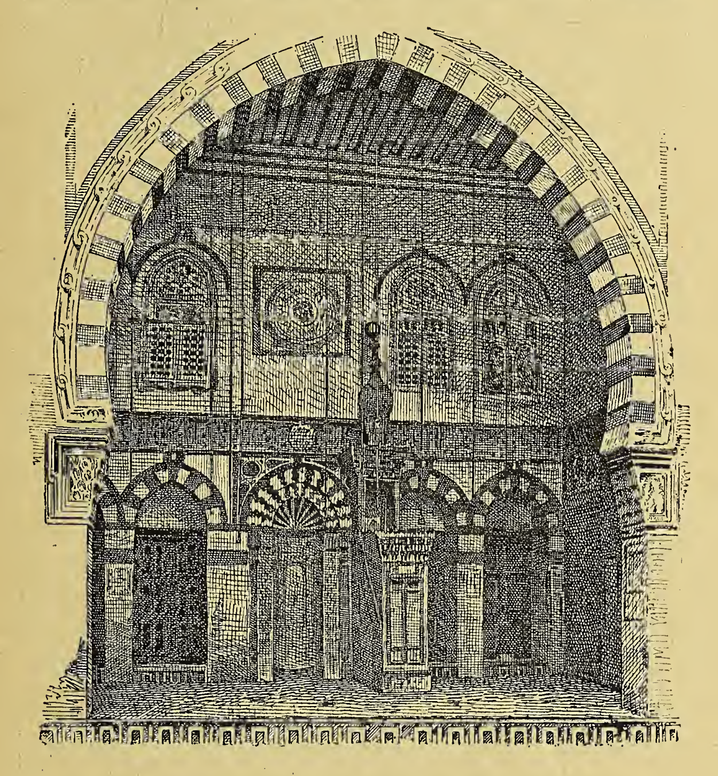


Fig. 97. — MOSQUÉE DE KAITBAI. (Le sanctuaire.)

Proportionnellement à la petitesse de la mosquée, l'arcature du sanctuaire est immense (fig. 97 et 98) et, vue de la cour, produit un effet imposant.

L'éclat de ce sanctuaire ne le cède d'ailleurs en rien

à celui de la mosquée du sultan Hassan ; ses vitraux sont admirables ; son plafond divisé en compartiments peints, sculptés et dorés est merveilleux ; la plupart de ses mosaïques sont magnifiquès. La salle du tombeau ne fait point corps avec le reste du temple; elle s'ouvre sur la droite du sanctuaire et ne s'y rattache que par des corridors.

Cette recherche suprême commence à s'altérer sous Khonsou-el-Ghoury pour tomber dans la prétention et l'emphase. Deux mosquées datent de son règne, bâties l'une en face de l'autre dans le quartier d'El-Ghouryeh. Leurs portails sont identiques, et les arabesques massives dont leur architecture est écrasée n'en font que mieux ressortir la disproportion. L'une a été en partie démolie en 1860 ; son plan est une copie de celui de Kaïtbaï, mais le détail trahit un état d'irrémédiable abaissement. Les revêtements sont de marbre noir, fouillés d'arabesques gravées en creux et dorées. Mais ces arabesques sont sans vigueur et sans relief. Les mosaïques des pavements sont tout aussi monotones. Les grandes lignes ont disparu; le réseau est timide et incertain. Seule, la coupole, aujourd'hui ruinée, était, au dire de Prisse d'Avennes [1], de proportions assez grandioses. Mais, recouverte à l'extérieur, ainsi que le minaret, de carreaux de faïence et décorée d'imitations de petites arcades bleues et blanches (fig. 99), scellées entre les fenêtres de son pourtour, elle était loin d'avoir la splendeur du dôme de Kaïtbaï. D'ailleurs, la seconde mosquée du sultan prouve d'une même faiblesse artis-

1. Prisse d'Avennes, *les Monuments du Caire.*

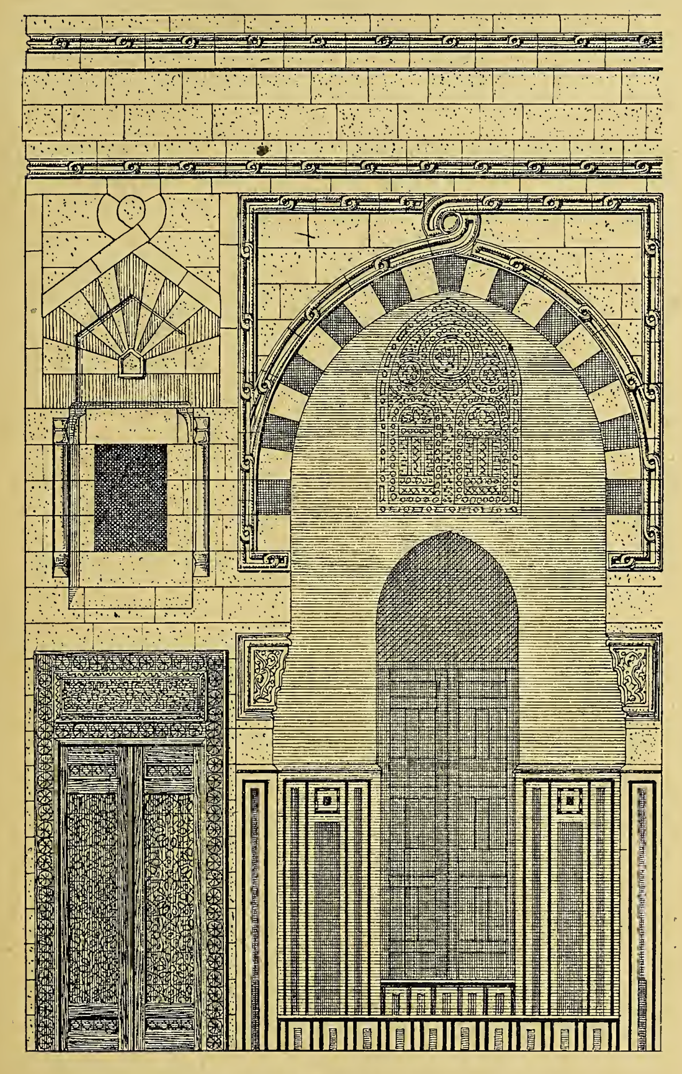


Fig. 98. — MOSQUÉE DE KAITBAI (*liwan* latéral).

tique. Au-dessus du *sahn* est un plafond ouvert sur le milieu et racheté par un encorbellement riche, mais dépourvu de grandeur. La frise du sanctuaire n'a aucune souplesse; la polychromie des marbres est sans reflets; le noir y domine; l'or la noie; la répétition de ses thèmes sans force, loin de produire, comme au siècle baharite,

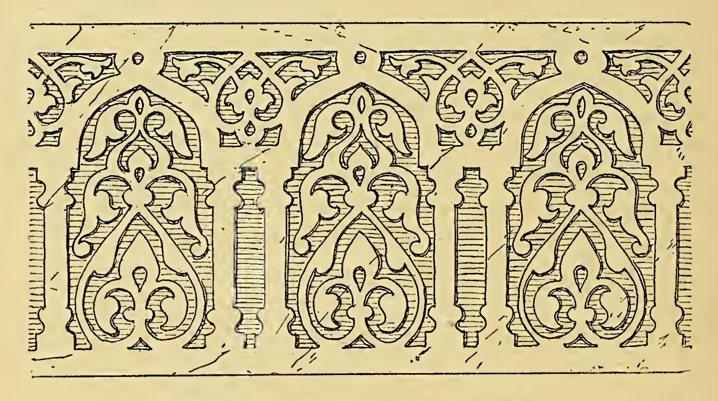


Fig. 99. — MOSQUÉE D'EL-GHOURY.

une impression de majesté et de puissance, lasse et afflige. On sent derrière ce décor une société inquiète, absorbée dans une pensée triste : l'art n'est plus l'image de sa vie, mais le ressouvenir d'une gloire disparue pour jamais.

Les mosquées d'El-Ghoury sont, en effet, les derniers monuments de l'art arabe. Tandis qu'elles s'élevaient, les Ottomans franchissaient les frontières de Syrie, et El-Ghoury défait et tué à la bataille d'Alep, son neveu Toman-baï n'avait pas même le temps de se bâtir une mosquée. Quelques mois après son arrivée au trône, il

était pendu à la porte Ez-Zouïleh, sur ordre de Selym, et enterré solennellement dans la mosquée sépulcrale de son oncle, restée vide.

Il convient donc d'arrêter ici cet aperçu sommaire de ce que fut l'art arabe, des pensées qu'il a traduites et des moyens employés par lui pour y parvenir. L'Orient, devenu province ottomane, cesse d'avoir un art à lui, une pensée à lui, une aspiration à lui. Les mosquées des gouverneurs turcs ne sont que de grossières imitations des monuments de Constantinople. Les arabesques s'inspirèrent du style de la Perse; l'architecture de Sainte-Sophie est imitée mille fois ou plutôt mille fois servilement copiée; et à partir de cette époque, un dôme aussi énorme que absurde couvre l'édifice tout entier.

CHAPITRE II

LE DÉCOR DE LA MOSQUÉE BORDJITE

—

LA SCULPTURE, LA MOSAÏQUE ET LES VITRAUX.

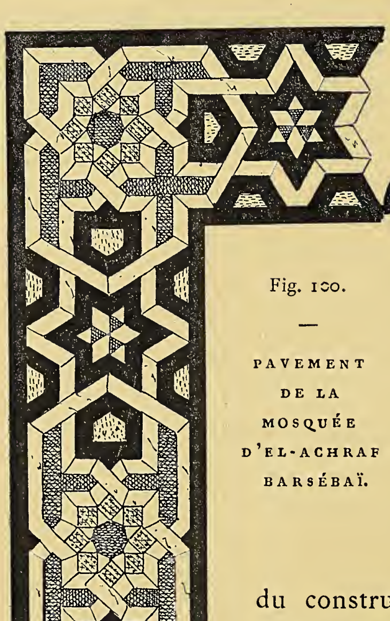


Fig. 100. — PAVEMENT DE LA MOSQUÉE D'EL-ACHRAF BARSÉBAÏ.

De loin en loin, quelques artistes, en qui survit la tradition du passé, parent cette mosquée de délicieuses draperies ornementales, dont la beauté ne le cède en rien aux monuments du xve siècle. Le contraste entre le fini de leur œuvre et le non-sens de l'architecture n'en fait que mieux ressortir l'impuissance du constructeur. C'est ainsi que la mosquée d'El-Bordeïny (1038) (1628) a des mosaïques et des plafonds splendides; celle d'Ibrahim-agha (1063) (1652), un dôme enguirlandé d'arabesques

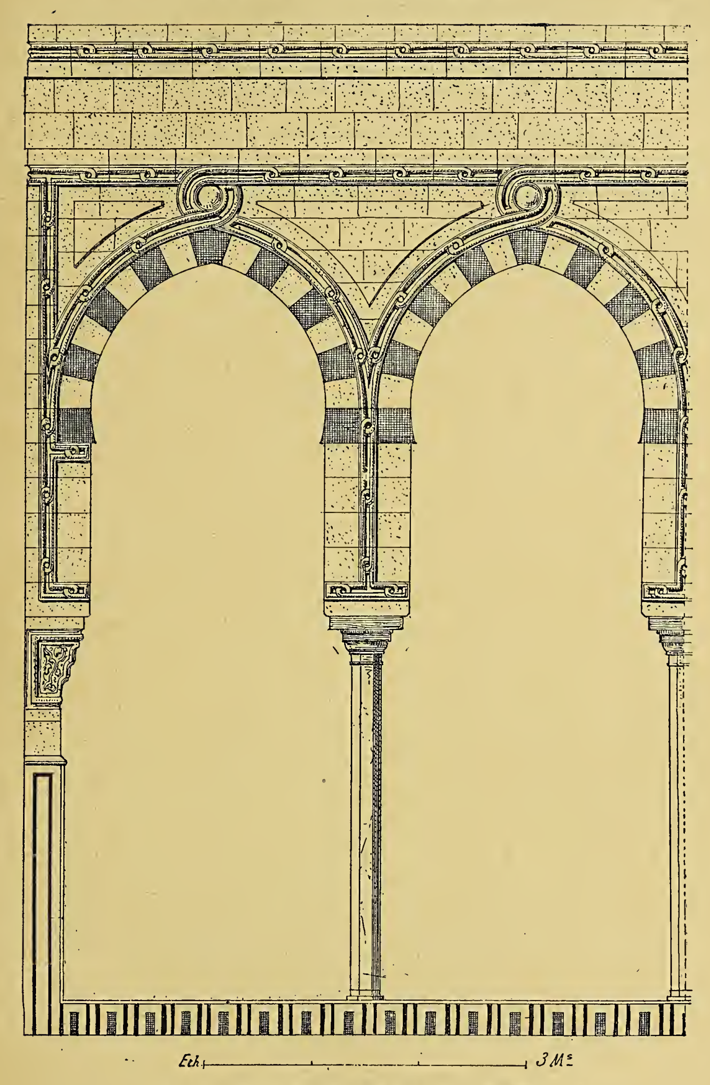


Fig. 101. — MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

majestueuses ; celle d'Abd-er-Rahman-Yahyah, un portail où quelque chose d'étrange évoque le style de la Renaissance; mais pas une ne résume les préoccupations d'une époque, pas une ne s'empare de l'esprit; elles ont de jolis motifs de décor, mais ces motifs peuvent, sans inconvénient, être remplacés par d'autres ; ils ne font point corps avec l'édifice ; ils n'en répètent point la donnée comme au temps des Baharites ; ils ne sont point un rythme transposé sans cesse, et d'autant plus puissant qu'il repasse un plus grand nombre de fois dans la symphonie du monument. En un mot, ils sont et restent des œuvres d'art isolées; pour les admirer, il faut oublier le milieu où ils ont fleuri.

Les mosaïstes bordjites, à l'encontre des mosaïstes baharites, ont recherché l'ornementation florescente et les demi-teintes (fig. 91 et 100) ou les vastes compositions dont le détail se détache nettement de l'ensemble; ils évitent avec soin la superposition des figures et des lignes; leurs sujets sont simples et largement dessinés; on y rencontre peu d'assemblages géométriques, et rarement les motifs employés ont plus de trois inflexions. Néanmoins, l'impression produite a souvent une intensité captivante; non plus troublante, ainsi que l'était celle des polygones, mais voilée et éteinte comme les nuances de leur coloris.

La mosquée du sultan El-Moyyed (815—1412) renferme les plus remarquables mosaïques de cette école (fig. 101 et 102); leur décor est généralement continu : c'est tantôt un zigzag à six mouvements noir, rouge pâle et bistre sur fond brun rouge (fig. 103 et 104); tantôt un

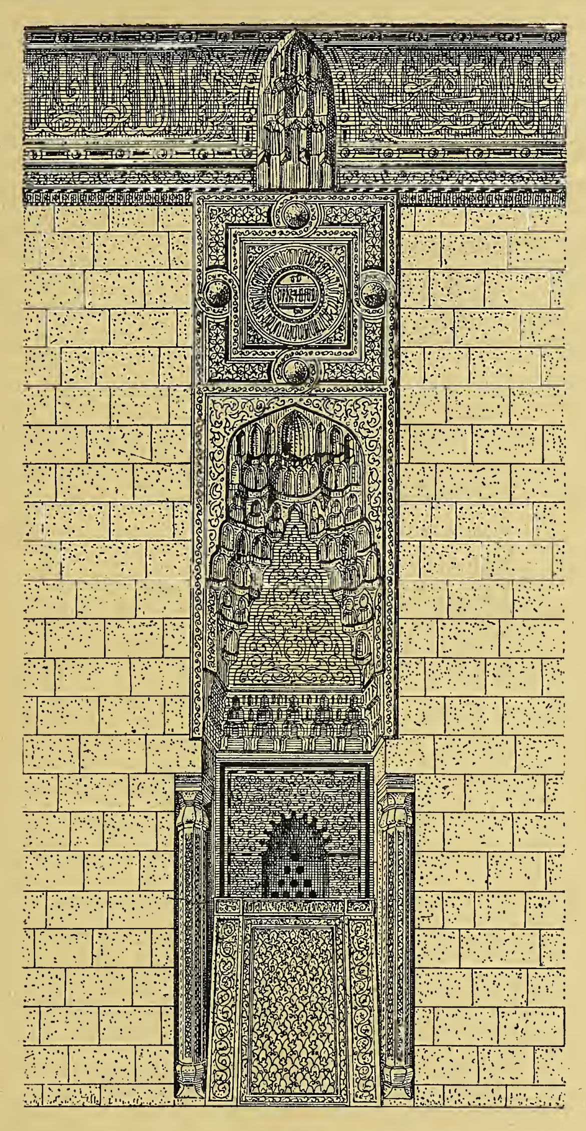


Fig. 102. — MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

zigzag ondulé noir sur bistre, rehaussé de points jaunes et verts. L'égalité des couleurs, en fondant tout l'ensemble dans une teinte uniforme, donne la sensation d'un apaisement résigné. Sous les Khonsous apparaissent les lambris de marbre noir et leurs arabesques dorées ; l'admiration qu'ils soulevèrent fut immense, quoique, à vrai dire, on n'en sut tirer que des effets médiocres, paraphrases banales des boiseries d'El-Merdany, où la lourdeur des ornements n'est point compensée par l'entente du groupement des masses et la finesse des profils : plus les rinceaux étaient touffus, et plus l'or occupait de place; c'était là le principal pour l'Arabe, à cet instant de décadence. Sous les premiers khalifes, alors qu'il ignorait les principes de l'art, il avait commencé par dorer les murs de la mosquée d'Amrou; à son dernier jour, il dorait encore ceux de la mosquée d'El-Ghoury.

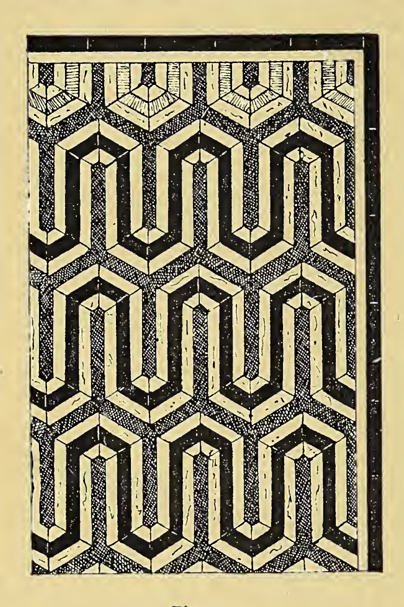


Fig. 103.

MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

Seule, la marqueterie conserve sa finesse et son élégance natives. Plus à l'abri de la dorure, elle se plie à

merveille aux mille caprices de la mièvrerie tourmentée de l'artiste. Au sanctuaire d'El-Moyyed, un revêtement rouge et noir sur fond bistre serait d'un bon style (fig. 105), n'était les arabesques maladroites qui s'y inscrivent; un autre de Kaïtbaï, blasonné à ses armes (fig. 106), est un vrai bijou. Pour obtenir d'aussi fins détails, le mosaïste renonçait à l'incrustation directe. Son sujet esquissé, il évidait avec soin les onds et les remplissait d'un stuc coloré, fait de poussière de marbre et de chaux vive, qui par le poli se confond absolument avec le marbre et garde inaltérable le ton qu'artificiellement on lui a donné.

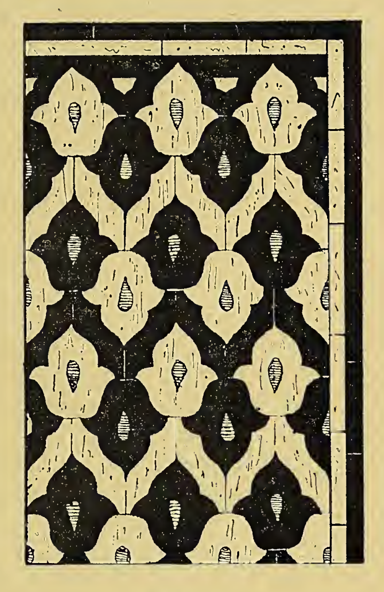


Fig. 104.

MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

Du moins, si l'or envahissait toutes les surfaces, aux plafonds arrivait-il à s'unir harmonieusement aux couleurs. Celui qu'on voit à droite de la travée médiane d'El-Moyyed est aussi pur de style que celui de Kaïtbaï (fig. 107), et aussi chatoyant de nuances. Celui d'El-Bordeïny est un chef-d'œuvre en qui tout l'art arabe revit. Les poutres en sont apparentes (fig. 108), biseautées vers le tiers de la longueur; elles se rachètent par

une griffe coupée à la manière d'une stalactite. L'entre-vous est divisé en caissons carrés. Toute la partie biseautée de la poutre est tapissée d'arabesques or sur azur, trop fines peut-être, étant donnée la hauteur où

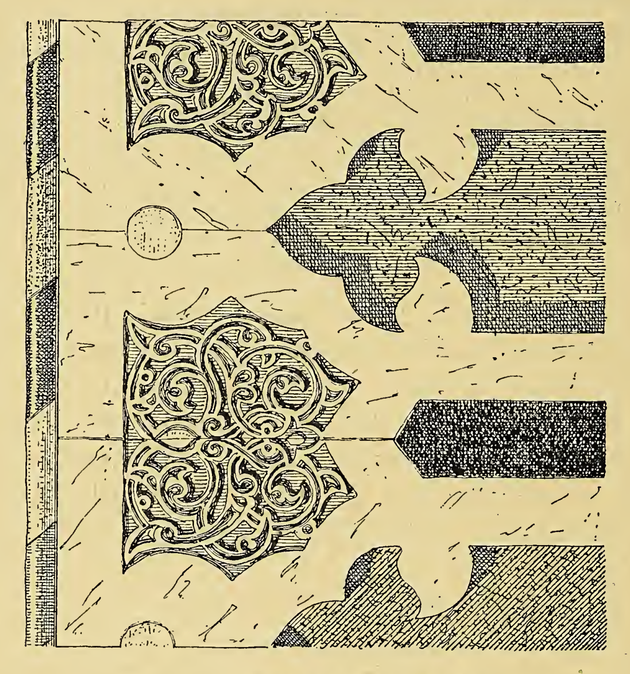


Fig. 105. — MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

elles sont placées, mais admirablement gracieuses avec leurs orbes géminées refouillées d'un trait léger. Sur le cadre du plafond, court une guirlande de fleurons tenné clair, sertis de sinople sur fond tenné, dans lesquels le détail s'ébauche à demi en azur pâli. A chaque extrémité de la poutre une guirlande semblable

retombe en s'effilant à mesure qu'elle s'engage dans la stalactite du biseau. Dans les caissons alterne une arabesque rayonnante azur sur or, or sur azur, soute-

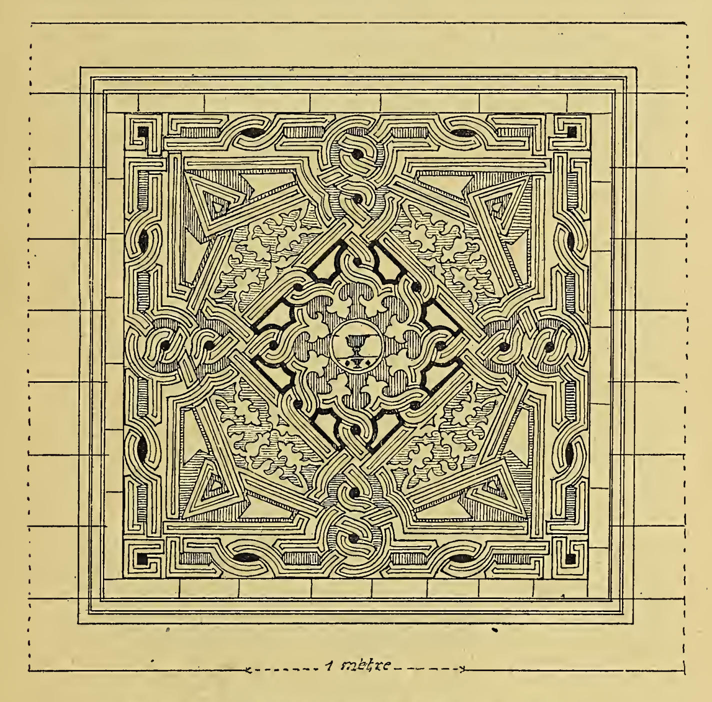


Fig. 106. — MOSQUÉE D'ER-RIFAI, A DAMAS.

nue de quelques rehauts blanc et sinople, une frise de même style borde le haut des murs de son inscription fleurie, que souligne une bande de rinceaux séparés par un filet de méandres azur sur or, or sur azur.

Dans presque toutes les boiseries bordjites, les assemblages polygones dérivent de l'heptagone. Aux

mosquées de Kaïtbaï et d'El-Moyyed, nombreux en sont les exemples. Dans l'heptagone, s'inscrit un poly-

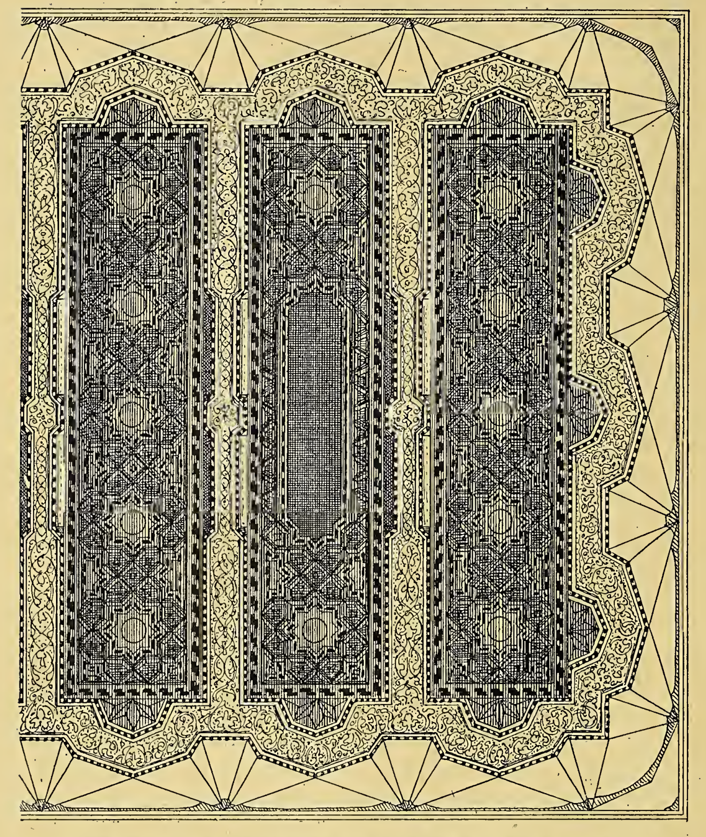


Fig. 107. — PLAFOND DE LA MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

gone à quatorze côtés rabattus autour d'un centre étoilé, formé de quatorze hexagones à côtés égaux deux à deux, qui, prolongés, déterminent par leur intersection un

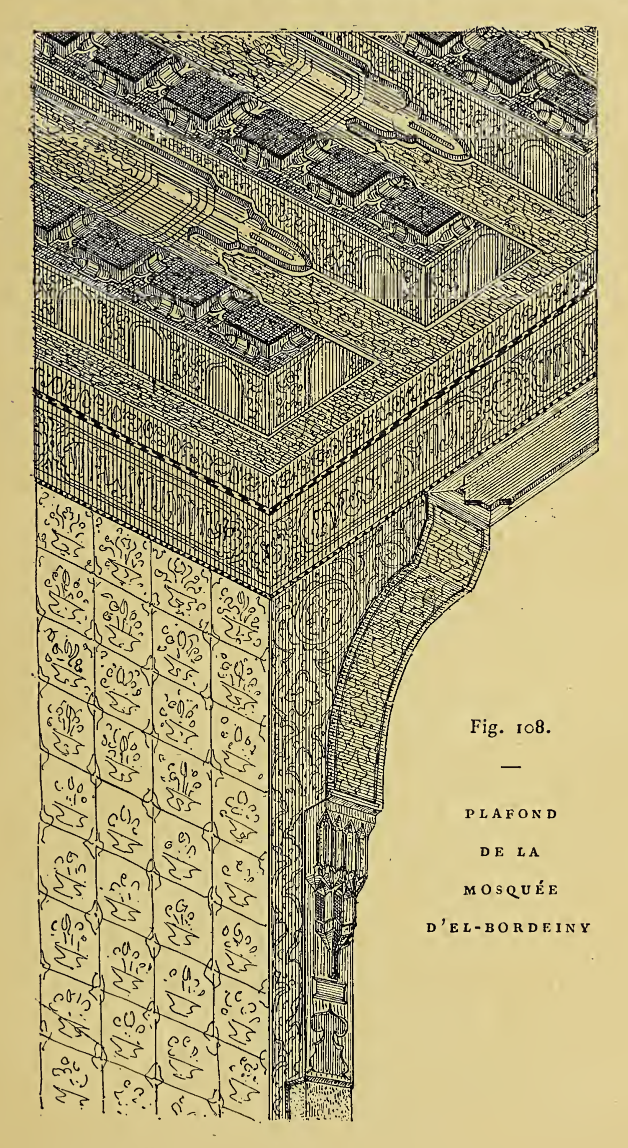


Fig. 108.

—

PLAFOND
DE LA
MOSQUÉE
D'EL-BORDEINY

octogone à côtés égaux deux à deux aussi. Ou bien encore, cette polygonie donne naissance à un octogone régulier dont les mailles décrivent une rosace.



Fig. 109.

Mais, tandis que cette polygonie se maniérise ainsi, la sculpture sur ivoire décline. Certaines boiseries d'El-Moyyed et de Kaïtbaï ont leurs entrelacs remplis par des ivoires de beaucoup inférieurs à ceux du siècle précédent. L'arabesque est lourde ou grêle, rigide ou molle, toujours confuse; il semble que le sculpteur ne sache plus en tirer parti (fig. 109 et 110). Souvent il se contente d'une marqueterie d'ivoire, là où jadis se voyait la floraison de ses plus folles lianes ou la frondaison de ses plus vigoureux feuillages. A la mosquée d'El-Moyyed, le réseau est hexagone; un second hexagone s'inscrit dans le premier, de façon à avoir ses angles sur le milieu des côtés circonscrits. Autour de ces hexagones s'assemblent des rosaces tangentes suivant leurs côtés. Chacune de leurs

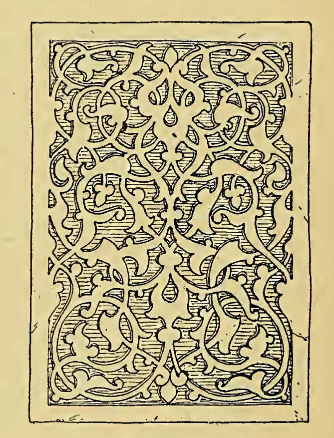


Fig. 110.

mailles est remplie par un ivoire trop massif, le centre par un motif trop maigre. Les six petits heptagones déterminés par le prolongement des côtés de la rosace déterminent à leur tour une étoile faite de losanges d'ivoire imbriqués dans un bois noir. C'est là un travail d'ébénisterie, ce n'est plus une sculpture; l'ornemaniste est redevenu un polygoniste, mais un polygoniste triste, qui, à travers les grillages de ses assemblages, ne voit plus rien fleurir et pour qui toute perspective est cachée par un rideau épais.

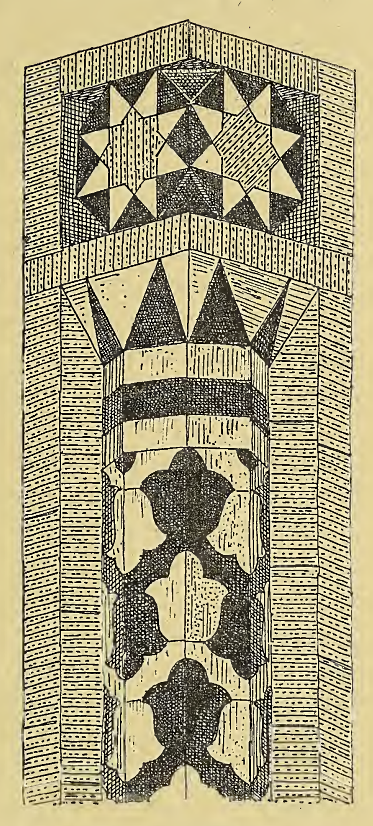


Fig. 111. — NICHE DU MIRHAB DE LA MOSQUÉE D'EL-AINI, AU CAIRE. (xve siècle.)

Aussi, préfère-t-il la boiserie lisse que rien ne décore, où les lignes se profilent sans que rien en atténue la rigidité. Une porte fort remarquable de Kaïtbaï est dérivée du carré et de l'octogone. Au centre, le motif est posé sur l'angle et ses divisions sont remplies par des hexagones étoilés.

Rien ne peut rendre le trouble obtenu par ces assemblages ; les carrés entrecoupés paraissent les barreaux d'une prison.

Sous les derniers Baharites, l'emploi de la faïence s'était vulgarisé en Égypte. A l'époque de Khonsou-el-Ghoury, elle sert à appareiller, non seulement les murs de la mosquée, mais jusqu'au minaret et jusqu'au dôme de la tombe. Cette faveur, accordée à une ornementation d'où l'or était exclu, peut paraître au premier abord singulière. S'il en fut ainsi, c'est que, grâce à elle, quelques rares artistes que préoccupait l'état d'âme de leur temps avaient trouvé en elle cette langueur indécise qu'essayait de rendre par l'heptagone le polygoniste, ou le mosaïste par les lambris noirs et or. Les faïences d'El-Ghoury sont monochromes, ton sur ton : leur décoration composée de rosaces données par quatre plaques assemblées, en sorte que la répétition du motif fait tapisserie sur tout le pan de mur qui en est couvert (fig. 91 et 111 *bis*). Parfois le zigzag fleuri des mosaïques d'El-Moyyed y reparaît ton sur ton encore, bleu, bleu foncé et bleu vert (fig. 111), avec sa monotonie pénétrante et triste. La gamme fondue des tons, la continuité du dessin, l'indécision des masses ont, dans l'un ou l'autre cas, une douceur inexprimable ; quelque chose de vague qui fait comprendre quelle prise pouvait avoir un tel décor sur des esprits adonnés à toutes les angoisses de l'incertitude, alors que, plongés en pleine décadence, ils ne pouvaient plus espérer des jours meilleurs.

Les verrières de cette période sont les plus artistiques que l'époque arabe ait produites. Les sujets ne

sont pas variés, il est vrai; c'est toujours le cyprès et le bouquet de fleurs symboliques; mais les châssis sont sculptés en plein plâtre, et quelques-uns sont de vrais bas-reliefs, où la polychromie des verres met une arabesque lumineuse, changeante avec chaque heure du jour.

En première ligne, il faut citer les verrières de Barsébaï et de Kaïtbaï. Celles-ci, surtout, sont remar-

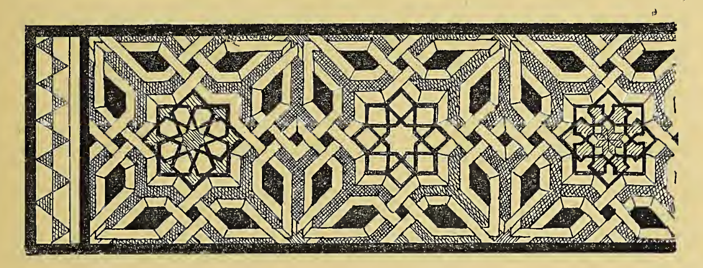


Fig. 111 *bis*.

quables. Quelques-unes, entièrement garnies de vitraux d'une seule teinte vert pâle, jettent un jour livide dans la salle de la tombe. Sous les gouverneurs turcs, cet art ne cesse pas un instant de poursuivre sa route; et il y a peu d'années encore, la mosquée de Saïda-Zeïnab possédait deux ou trois panneaux qui ne le cédaient en rien à ceux de Kaïtbaï.

Ainsi, jusqu'au dernier jour, l'architecture religieuse de l'Islam a conservé son unité et tout entière en a réfléchi les sentiments, les aspirations, les triomphes ou les tristesses. Tous les arts mis en œuvre par elle l'ont soutenue, proclamée, défendue. A l'invasion ottomane, des influences persanes triomphent d'elle;

mais quelques-uns de ses derniers défenseurs lui survivent encore. Art fier et sensitif, l'art arabe a été l'une des expressions les plus parfaites de la pensée humaine; il est arrivé par la rigidité de ses lignes géométrales à dire les ondoiements les plus fuyants de l'âme, les dualités du cœur et les aspirations vagues qui dorment dans ses plus profonds replis. Quand l'idée qui l'avait engendré disparut, il disparut sans laisser de traces. Imitatif, il se serait fait le valet de n'importe qui.

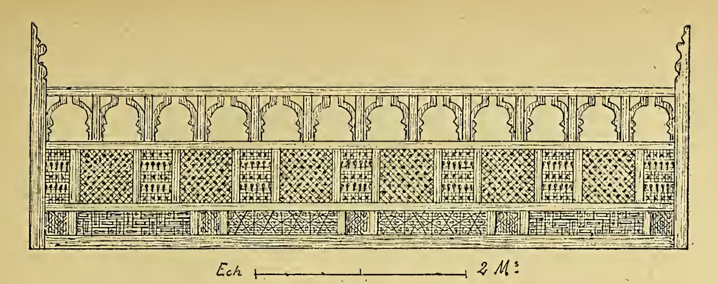


Fig. 112. — BOISERIE DU XVe SIÈCLE (Musée arabe du Caire).

LIVRE VI

L'ART DÉCORATIF

CHAPITRE PREMIER

LES ARTS SOMPTUAIRES A L'ÉPOQUE ARABE

—

I

LE MOBILIER DE LA MOSQUÉE.



Fig. 113. — KAILAGHA DU MUSÉE ARABE DU CAIRE.

Rien ne nous est parvenu de l'art somptuaire des premiers siècles de l'hégire. Mis à sac par chaque invasion ou chaque émeute, les trésors des mosquées et des palais un à un s'éparpillèrent. La cupidité des

croisés se rua sur leurs dernières épaves; tout ce qui était métal fut jeté au creuset et converti en monnaie courante; le reste, brûlé ou brisé.

Ce n'est donc que par les contes des poètes de Haroun-er-Reschîd ou l'inventaire du trésor de Mostanser qu'il nous est possible de nous faire une idée de ce que fut le luxe des khalifes de Baghdad ou du Caire; malheureusement, les Arabes n'ont jamais su ce que c'est qu'une description rigoureuse; un détail les a frappés, ils n'ont pas vu l'ensemble. Leur témoignage peut être utile à fixer un point d'histoire; il n'est d'aucun secours à qui cherche à dégager la philosophie de l'art.

Par contre, les xive et xve siècles nous ont légué de nombreuses œuvres dispersées aujourd'hui dans les musées et les collections privées. Les plus importantes sont au musée arabe du Caire; ce sont elles que je citerai souvent ici.

La description de la mosquée du sultan Hassan a déjà montré quelle splendeur était celle du sanctuaire baharite. La richesse du mobilier sacerdotal ne le cédait en rien à celle du décor.

En outre du *mimber* et du *dekke*, qui peuvent être considérés comme faisant partie intégrante de l'édifice, le *maksourah* des mosquées royales renfermait un *koursi* ou pupitre sur lequel était lue la *sourate-el-kaf* du Koran à la *khotba* du vendredi. Des lampadaires de bronze ciselé encadraient le *mirhab*, afin d'éclairer l'*iman* pendant la lecture du prône; des tapis précieux jonchaient le sol; des lustres de bronze et des lampes de cristal émaillé pendaient de la voûte; et dans cer-

taines mosquées dont la disposition rappelle celle des sanctuaires primitifs était installé un *kaîlagha* — sorte de bassin de marbre, — qui servait aux ablutions du souverain, alors que la foule accomplissait les siennes au *mahîdaah.* Enfin, chacune de ces mosquées avait ses korans précieux enluminés par les plus habiles

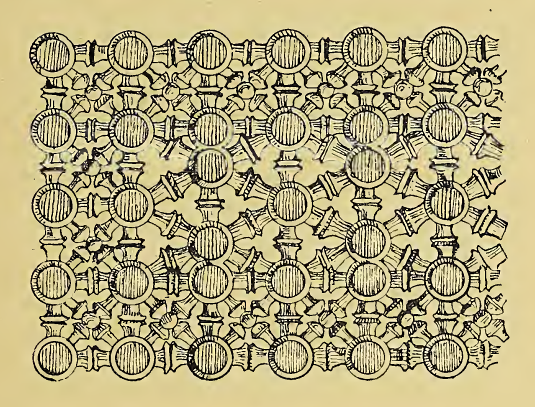


Fig. 114.

miniaturistes; les cassettes de marqueterie ferrées d'or servant à les renfermer; les tentures de soie ou de tapisserie dont était drapé le *mimber* aux jours de fête; les étendards qui y étaient arborés et les armes qui y étaient suspendues.

L'ornementation du *koursi* participe de la boiserie à réseau polygone et de cette menuiserie découpée particulière à l'Orient, dont la légèreté a séduit tant d'artistes, la *moucharabiyeh.* L'étymologie de ce mot répond peu à l'acception que de nos jours il a prise. *Moucharabiyeh* vient de la racine arabe *chrab* — boire.

Originairement, ces petits grillages, adaptés au-devant d'une fenêtre à la manière d'une tourelle saillante, n'avaient d'autre but que d'abriter des vases de terre poreuse remplis d'eau. L'air pénétrant de tous côtés établissait autour d'eux un courant réfrigérant qui en abaissait la température. C'était là qu'on venait boire et qu'on regardait à loisir le mouvement de la rue sans crainte des regards indiscrets. Le goût de l'Arabe pour la solitude contemplative aidant, on n'avait point tardé à faire de ces abris des balcons grillés. L'art s'en était aussitôt emparé et en avait tiré des chefs-d'œuvre; si bien que certaines vieilles maisons du quartier de Touloûn ont encore des *moucharabiyehs,* dans lesquelles plus de douze cents pièces sont assemblées dans un mètre carré (fig. 114), à la manière dont le sont les petits pans coupés de nos meilleurs artistes de la Renaissance.

Le *koursi* des mosquées royales est une sorte d'estrade haute de $1^{m},20$ environ, vers l'extrémité de laquelle une seconde petite estrade, coupée d'une échancrure à double inclinaison, permet de poser un livre ouvert. Sur la première estrade le lecteur se tient assis, les jambes croisées; sur la seconde est placé le Koran.

Le *koursi* de la mosquée de Kaïtbaï (fig. 115) mérite d'être cité entre tous pour sa date certaine et la pureté de son style. A l'extrémité, sous le Koran, le décor est fourni par un polygone à seize côtés, dans les mailles duquel est adaptée une marqueterie d'ivoire et d'ébène. Les côtés latéraux sont donnés par l'entrelacs d'un réseau trigone, gravitant autour d'une rosace à

dix mailles, ornée de la même façon. L'une des faces de l'estrade est ouverte pour en permettre l'accès; les deux autres ont en bordure une galerie de *moucharabiyeh,* à réseau hexagone, composée de motifs tournés à trois ressauts assemblés sur des centres polygonaux. Les montants et les traverses encadrent chacun de ces motifs; un cordon de fleurs y court, et dans le triangle laissé libre par l'échancrure du pupitre, se contourne un petit fleuron d'arabesques semblables à celles du rinceau.

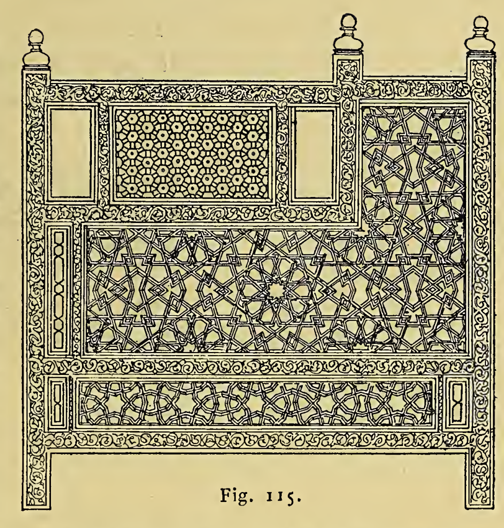


Fig. 115.

KOURSI DE LA MOSQUÉE DE KAITBAI.
(Musée arabe.)

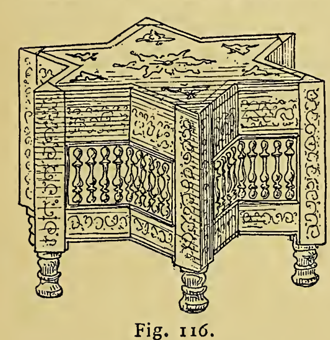


Fig. 116.

TABOURET DE MOSQUÉE.
(Musée arabe du Caire.)

D'autres sont surtout admirées pour le réseau de leurs *moucharabiyehs,* dans lesquelles quelquefois les lettres d'une inscription ou

les profils d'un méandre se détachent (fig. 112, 116, 117 et 118). Le Copte était passé maître à ces sortes de travaux, et aujourd'hui encore il n'est pas de *mou-*

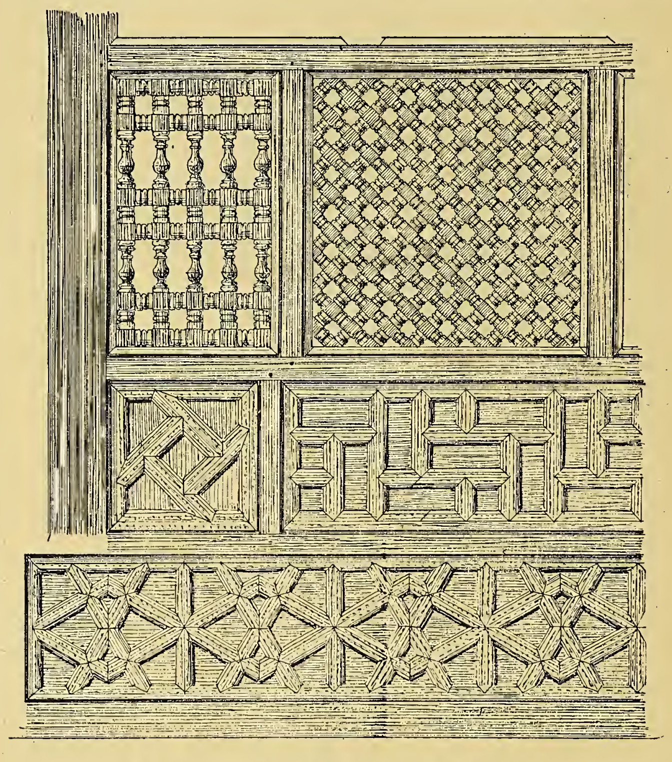


Fig. 117. — BOISERIE DU XVe SIÈCLE.
(Musée arabe. — Détail.)

charabiyeh qui ne soit l'œuvre d'un Copte. Seulement le Copte d'aujourd'hui n'est plus qu'un manœuvre; celui du xve siècle a été un joaillier.

Les *Kaïlaghi* sont maintenant réunis au musée

arabe du Caire ; quelques-uns sont très anciens, à en juger à leurs inscriptions. Cette fontaine consiste en une cuve de marbre blanc, carrée ou octogone (fig. 113), percée d'un bassin circulaire sur lequel est posé un vase ovoïde de marbre blanc aussi — un *zir*, — qui contient l'eau nécessaire aux ablutions. Une petite vasque

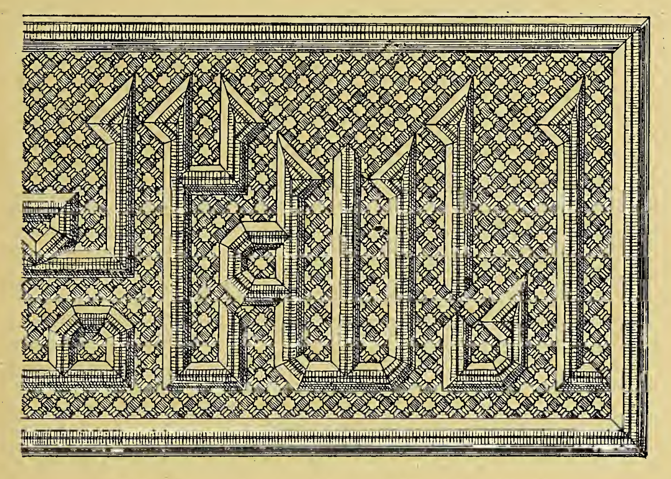


Fig. 118. — MOSQUÉE D'ABOU-BEKR-MAZAL.
(xv[e] siècle, Caire.)

s'étend au-devant de la cuve, afin de rendre l'accomplissement de la cérémonie plus facile. Nombreux sont les *Kaïlaghi* ornés de figures animales ou semi-humaines. Sur le flanc des cuves carrées est d'ordinaire un monstre à tête de tigre, le corps perdu sous les pennes de deux grandes ailes d'où émergent des rinceaux. Une tête de lion orne souvent aussi le devant de la cuve, mais une tête de lion copte, dont le profil est celui que l'on voit sur les écus du griffon d'El-Hakim.

II. — LES VERRERIES.

Les verres arabes antérieurs au XIIIe siècle sont fort rares; les plus anciens remontent au règne des Fatimites, tous paraissent avoir été fabriqués à Alexandrie ou à Mansourah.

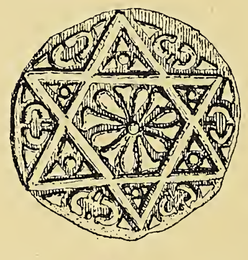


Fig. 119.

SCEAU D'HOSTIE.

(Collection de M. le Dr Fouquet.)

L'Égypte antique avait poussé fort loin l'art de la verrerie; il n'est pas de jour qu'on ne retrouve dans ses tombes quelques flacons, ou quelques amulettes de verre irisé ou coloré de tons différents. A l'époque copte, il est souvent fait mention dans les légendes religieuses de vases et de vitraux. Les églises sont éclairées par des lampes de verre fabriquées en Égypte, et à l'apparition de l'Islam, le Copte se fit, à n'en pas douter, le verrier des khalifes, de même qu'il en fut l'architecte et le sculpteur.

Certes, je n'ignore pas que l'éminent auteur de l'*Art de la verrerie*, M. Gerspach, a consacré un chapitre entier de son remarquable travail aux cristaux d'Orient. Mais, pour minutieux que soit ce chapitre au point de vue technique, il me semble ouvrir la porte à bien des controverses. Tout d'abord, M. Gerspach place le berceau de la verrerie orientale à Constantinople, et c'est de cette ville que les verriers partent pour enseigner

leur art à Thessalonique, à Alexandrie et dans tout le bassin de la Méditerranée. Pour ce qui est d'Alexandrie, il me sera permis, j'espère, d'en douter un peu. L'Égypte avait une école de beaucoup supérieure à celle de Constantinople; la répugnance du Copte pour l'art hellénique christianisé s'est manifestée dans l'art du verre comme dans tout le reste ; et comme dans tout le reste, ses affinités spiritualistes s'y sont fait jour. Nassiri-Khosrau nous a laissé quelques renseignements intéressants, qui montrent que la fabrication des cristaux était fort répandue en Égypte à l'époque où il la visita. « A Masr, dit-il (en Égypte, Masr signifiant à la fois l'Égypte et le Caire, et non un faubourg du Caire, ainsi que quelques auteurs l'ont cru), on fabrique un verre transparent d'une grande pureté; il ressemble à de l'émeraude. » Et plus loin : « La kaábah de la Mekke est éclairée par des fenêtres munies de vitraux laissant passer le jour et empêchant la pluie de pénétrer à l'intérieur. » Au XIVe siècle, Makrîsi mentionne dans le trésor de Mostanser-b-Illah de nombreuses boîtes de cristal, des brocs et des coupes d'une transparence admirable. Quelques pièces de ce trésor sont même arrivées jusqu'à nous. C'est d'abord une buire en cristal de roche du musée du Louvre, un vase du musée de Florence, le verre de l'empereur d'Allemagne Henri II et l'aiguière du trésor de Saint-Marc. Cette dernière est décorée de deux lions accroupis, séparés par des rinceaux florescents. Au-dessous est une inscription avec le nom d'Aziz-b-Illah, fils d'El-Moëzz, fondateur de la dynastie fatimite. Je ne crois point que cette pièce soit postérieure au règne du khalife. M. Gerspach suppose

que l'inscription qui la décore peut être un souvenir, une glorification, un hommage rendu à la mémoire du souverain... C'est là une douce erreur que lui eût épargnée la connaissance de l'Orient. Le souvenir, l'hommage rendu, la glorification sont des sentiments très... européens. En Orient, ce ne sont que des mots vides de sens. L'hommage n'est rendu qu'autant que celui auquel il s'adresse est vivant.

D'autres verreries du règne des Fatimites nous sont connues et sont même fort nombreuses en Égypte. Ce sont les monnaies fiduciaires mises en circulation par El-Hakim-b-amr-Illah, Daher-le-Aziz-din-Illah et Mostanser-b-Illah. Ces monnaies consistent en petits disques de verre transparent, ambre, violet, vert ou rouge. Les uns portent une inscription; les autres des ornements tels que le sceau de Salomon ou la rosace. Pourquoi ces formes? Je ne m'attarderai pas à le chercher. Je me bornerai à rappeler en passant que ce sont là autant de formes coptes. A chaque instant on les retrouve sur les coins qui servaient à frapper les hosties au IIe siècle de l'ère de Dioclétien (fig. 119).

Au XIIIe siècle, les verreries émaillées nous fournissent enfin des documents d'une valeur incontestable. De quelles fabriques sont-elles sorties? Du temps des Fatimites, Mansourah avait, au dire de plusieurs auteurs, la spécialité des lampes de mosquée ornées d'inscriptions et d'arabesques d'émail sur fond doré. Au XIIIe siècle, ces renseignements nous manquent. De certains passages des historiens du Caire, il semble pourtant ressortir que Fostat avait détrôné Mansourah.

Le vase de la collection André reproduit dans l'*Art*

de la verrerie (fig. 120) date de la seconde moitié du XIIIe siècle. Il porte sur la panse le lion passant du sultan Beïbars-el-Bondoukdary, lequel régna de 658 à 676 (1260-1277). Ici encore, M. Gerspach suppose que quelque bon musulman a pu commander ce vase longtemps après la mort de Beïbars, « en témoignage de reconnaissance de l'Islam envers le vainqueur des croisés ». J'ai trop étudié la psychologie de l'Orient pour me bercer de suppositions semblables. Pour moi, le vase de la collection André est contemporain du règne de Beïbars; et s'il ne fut point commandé par le sultan, il ne l'aura été que par quelqu'un qui attendait de lui une faveur.

Fig. 120.

VASE BLASONNÉ AUX ARMES DU SULTAN BEIBARS-EL-BONDOUKDARY.

(Collection E. André.)

Quoi qu'il en soit, ce vase est de tous points intéressant, tant par le galbe de sa forme que par les dispositions de son ornementation. Des lignes d'inscription le partagent en zones horizontales, soulignant chacune de ses inflexions. La panse est brodée d'un fleuron flamboyant, qui rattache la bande principale à celle de la naissance du goulot et en fait valoir la masse, tandis que le piédouche, dérobé en partie par la perspective, reste nu.

Les plus anciennes lampes de mosquée que nous possédions datent du règne de Kalaoûn. Le profil en est à la fois ample et svelte; leur surface divisée en nimbes d'inscriptions, de rosaces, d'arabesques d'émail blanches, bleues, rouges, jaunes et vertes, serties d'or sur fond doré (fig. 121). L'esquisse est généralement tracée en émail rouge. Tantôt l'émail forme le fond, tantôt l'ornement, et presque toujours cette inscription s'enroule autour du col, toujours la même : « Allah est la lumière des cieux et de la terre; cette lumière ressemble à une flamme placée dans un cristal pareil à une étoile brillante. » (Koran, sourate 35, chap. XXIV.) Sur la bande de la panse est la dédicace de la lampe, avec la date de la consécration et la signature du verrier; six anses permettent d'installer les chaînettes ou les cordons de soie par lesquels doit être suspendue la lampe. Des médaillons les cernent et se prêtent à des compositions variées à l'infini; tantôt un médaillon pareil se répète sur la bande du col; tantôt les armes du sultan ou de l'émir s'y écartèlent sur fond d'or, coupant chaque face de l'inscription par le milieu. D'autres fois, la panse de la lampe sera tapissée d'arabesques,

de semis de fleurs ou de rinceaux de feuillages, ou bien encore le piédouche recevra, lui aussi, des cordons



Fig. 121. — LAMPE DE MOSQUÉE EN CRISTAL ÉMAILLÉ. — XVIe SIÈCLE.
(Collection Spitzer.)

d'ornements. Mais, si éclatant que soit ce décor, il reste net et tranché. Le col est séparé de la panse par un

collier, la panse du piédouche par des surfaces lisses ou estompées tout au plus d'un léger réseau.

Le nom de *kandyl Kalaoûny* donné dès lors, en Égypte, à ces lampes témoigne de la faveur dont elles jouirent; les mosquées en furent constellées et c'est à dater de cette époque qu'on en voit des représentations dans les bas-reliefs des *mirhabs*. Nesfy-Keïssoûn (732) (1332) en fait le premier graver une figure au-dessus du bouquet symbolique de sa *kibla;* et par un de ces jeux d'esprit familiers à l'Arabe, ce sont les lettres de la sourate : « Allah est la lumière des cieux », qui servent à la dessiner (fig. 122).

Le musée arabe du Caire[1] contient la plus belle collection de lampes de mosquée qui ait été réunie; leur nombre dépasse cinquante; plus de trente proviennent de la mosquée du sultan Hassan, neuf de celle de Barkoûk, le reste des sanctuaires de Kaïtbaï et d'El-Ghoury. Toutes sont à fond d'or recouvert. Deux de celles qui proviennent de la mosquée de Barkoûk ont des semis d'arabesques bleues et rouges, une autre des rinceaux séparés par des médaillons, une autre encore porte au col une tresse fleurie blanche et rouge, une autre enfin une inscription esquissée or sur fond or. Celles du sultan Hassan ont, l'une des branches de fleurs et de feuillages esquissées rouge sur fond or, l'autre des médaillons blancs avec arabesques vert pâle,

1. Voir dans le *Bulletin de l'Institut du Caire* le mémoire de S. E. Artin pacha intitulé : *Sur trois lampes de mosquée.* L'auteur fait remarquer que la lampe cataloguée au musée sous le n° 7 est signée El. Ameky, nom persan qui a son équivalent en français : Serrurier.

jaune pâle et rouge; une autre encore, des fleurs rouges et or sur fond d'or, une autre enfin, des entrelacs or coupés de rinceaux d'arabesques vertes, à fleurons jaune pâle et blanc; sous Kaït-baï une réaction s'opère, qui supprime le décor et donne la préférence aux lampes unies ou sur lesquelles est à peine gravé un léger cordon ornemental; en même temps la forme change. Sous Khonsou-el-Ghoury le piédouche disparaît, l'étranglement du col s'amoindrit et souvent même fait place à un léger rebord qui s'évase autour de la panse.



Fig. 122.

D'ailleurs, si profonde fut la décadence où tomba la verrerie arabe vers la fin du XVe siècle, que les édifices des derniers Bordjites eurent nombre de lampes fabriquées à Venise; cent ans plus tard, l'Égypte avait perdu le secret de l'émail.

Les verreries émaillées à fond d'or ont donc été une

forme parfaite de l'art arabe. Bon nombre sont ornées de figures animales ou humaines; j'ai étudié l'esthétique de ces images, je n'y reviendrai pas. Pourtant, un vase de la Grün Gewölbe de Dresde me paraît un argument de plus en faveur de l'origine copte de la décoration arabe. Sur le verre en question, des cavaliers jouent à la paume (fig. 123). D'après les caractères de l'inscription et le style des arabesques, la pièce date du XIVe siècle, quoique la monture, de beaucoup postérieure, lui prête un air moderne. Mais le cavalier debout sur ses étriers, le *Djokan* avec lequel il s'apprête à chasser la paume, brandi à bout de bras, ressemble singulièrement au saint Georges des anciennes stèles coptes et des manuscrits du XIe siècle. L'allure du cheval est la même,



Fig. 123.
VERRERIE DU XVe SIÈCLE.

le détail anatomique identique. Quant au cavalier, rien ne lui manque pour se métamorphoser en saint Georges. Une sorte d'auréole plane sur sa tête et le geste est celui du chef des milices célestes, lorsqu'il s'apprête à frapper. Si j'insiste sur ce point, c'est qu'un fragment de cristal émaillé d'une lampe copte de la collection de M. le Dr Fouquet me fournit ici encore des éléments de comparaison. Ce fragment porte une figure de saint Georges esquissée en rouge sur fond d'émail bleu foncé. Le saint monte une haquenée blanche, caparaçonnée d'or et couverte d'une housse brune soutachée de jaune; son visage est d'or, ainsi que ses mains, conformément aux idées religieuses des Coptes[1]. Un manteau vert, liséré de rouge et de jaune, tombe de ses épaules à ses étriers, pareil à celui du cavalier de la Grün Gewölbe de Dresde, et complétant le tout, une arabesque or à fleurs roses se tord dans les espaces restés libres, si fine qu'à certains endroits, où le fond s'est écaillé, il est difficile d'en suivre les enroulements.

III. — LES TAPISSERIES ET LES ÉTOFFES.

Le rôle joué par les tapisseries et les étoffes brodées dans les édifices orientaux a de temps immémorial été considérable. Pour grand qu'il nous apparaisse sous les khalifes arabes, il n'a cependant pas eu l'importance

1. Al. Gayet, *Des tendances de l'art de l'Orient ancien à la période chrétienne.*

que quelques auteurs ont cru. « Il semble, dit Owen Jones, que les Arabes ont transplanté dans leurs habitations fixes, sous une autre forme, les riches étoffes qui ornaient leurs premières demeures, qu'ils ont changé les mâts de leurs tentes en colonnes de marbre et leurs tissus de soie en plâtre doré. » Cette opinion de l'éminent critique est tout au moins extraordinaire. La tente primitive! Elle était de bure brune, sans que jamais le moindre ornement s'y brodât : celle du chef peut être un peu moins sordide que les autres; celles de la tribu, des loques sans nom.



Fig. 124.

Mais Viollet-le-Duc, reprenant à son tour cette singulière théorie pour son propre compte, s'exprime ainsi : « Ils (les Arabes) n'avaient d'autre luxe que celui des étoffes et des armes. Pour eux comme pour le juif de l'époque primitive, l'habitation n'était autre chose que la cabane recouverte d'étoffes précieuses; leurs habitudes ne pouvaient se faire à ces édifices aux surfaces bossuées, recouvertes de saillies de sculpture, qu'ils rencontraient sur leurs pas, là où la civilisation gréco-romaine avait laissé de nombreuses traces. Ces statues, ces bas-reliefs, ces frises saillantes, dans lesquelles s'épanouissaient de larges rinceaux mêlés de figures d'animaux, devaient leur paraître des monstruosités dues à des imaginations égarées par le panthéisme. Admettons donc que l'école d'Alexandrie n'ait pas, avant l'invasion arabe, adopté un style de décoration se rapprochant de la tapisserie; il y a tout lieu d'admettre que les conquérants la mirent

dans la nécessité d'adopter ce style, comme se rapprochant davantage de ce qu'ils avaient constamment sous les yeux et comme étant le seul que l'homme pût se permettre en face du Dieu unique, dont les œuvres ne devaient pas être imitées par la créature. »

Ce raisonnement n'a pas plus de fond que celui d'Owen Jones; une chose lui manque : la connaissance, si rudimentaire fût-elle, de l'Orient. A l'époque de la conquête, l'Arabe n'avait pas « d'étoffes précieuses », pas plus qu'il n'avait « d'armes de luxe », et les formes de tel ou tel art lui étaient parfaitement indifférentes, pour cette excellente raison qu'il n'avait aucune esthétique à lui. Il demandait aux vaincus ses monuments, et pas besoin n'était à lui d'imposer à l'artiste pour condition d'éviter toute représentation animée; du jour où, délivré du joug mesquin de l'esprit hellénique, l'Orient était redevenu son maître, il y avait renoncé pour toujours. Et c'était bien l'école d'Alexandrie qui imposait son style à l'Arabe et non l'Arabe qui imposait le sien à l'école d'Alexandrie. Elle avait pris la tête

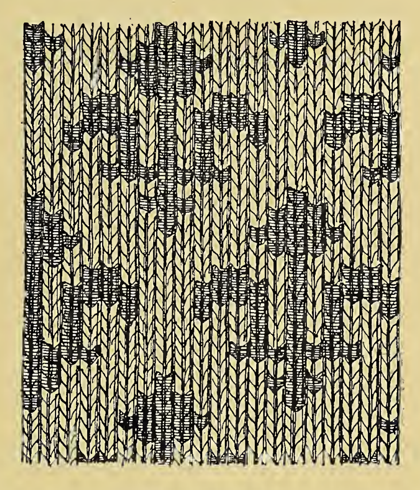


Fig. 124 *bis*.

TAPISSERIE ARABE DU XIVe SIÈCLE.

de ce mouvement curieux qui devait aboutir forcément à la tapisserie (fig. 124 *bis*) ; où, selon l'expression de M. Müntz, « la régularité et la symétrie l'emportent sur la recherche du mouvement ; où l'on ne rencontre plus qu'animaux et fleurs traités dans un style conventionnel : inscriptions, motifs géométriques, griffons affrontés, léopards inscrits dans des cercles, aigles fixés sur leurs proies, alors toutefois que l'artiste ne s'est pas borné à parsemer le champ de sa tapisserie de rosaces ou d'entrelacs ». Seulement, dans ce style, la sculpture fournit ses modèles à la tapisserie et non la tapisserie à la pierre. L'étude des monuments coptes eût sans doute édifié Viollet-le-Duc : par malheur, l'illustre architecte les ignorait à ce point qu'il n'a pas hésité à écrire cette phrase que j'ai d'ailleurs déjà citée : « Il ne reste rien des monuments de l'Égypte du temps de l'école d'Alexandrie ; les armées d'Omar détruisirent les monuments de la rive du Nil aussi bien que les bibliothèques. »

Non, encore une fois non, les armées d'Omar ne détruisirent pas les monuments coptes d'Égypte ; plus de cent églises ou couvents contemporains de l'époque de la conquête sont encore aujourd'hui reconnaissables. Les sculptures, les peintures, les boiseries, les étoffes, les bronzes, les ivoires et les verreries coptes suffiraient à former vingt musées ; et l'analyse de ce style méconnu qui fut le style alexandrin permet d'affirmer hautement que le Copte fut le maître de l'école

1. Müntz, *la Tapisserie* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Quantin, éditeur).

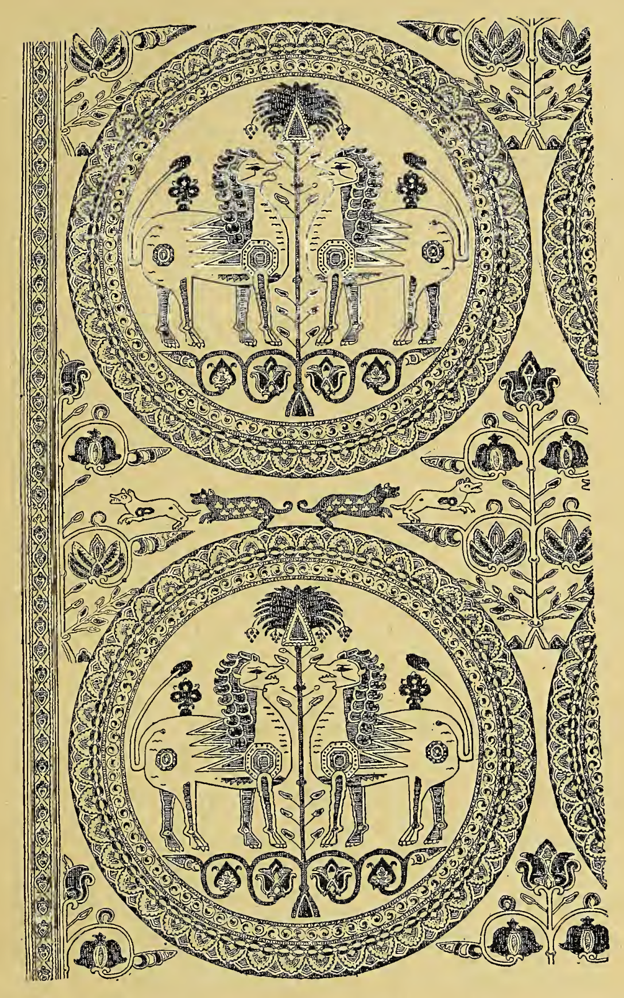


Fig. 125. — ÉTOFFE FATIMITE (Musée de Nancy).

arabe et que celle-ci ne fit que s'emparer de ses thèmes

constructifs et ornementaux, sans lui imposer l'esprit de ses dogmes et sans l'influencer en quoi que ce fût.

L'origine copte des tapisseries arabes est d'ailleurs généralement admise. Je n'ai donc pas à plaider cette cause davantage. Le musée des Gobelins renferme une collection de broderies et de tapisseries coptes des plus complètes; ce sont les suaires des Coptes d'Akhmim ou de Salamieh (fig. 124). Longtemps les fabriques d'Alexandrie fournirent à l'Occident ces étoffes précieuses que l'on voit figurer au trésor des églises sous le nom de *veta Alexandriæ*.

Les auteurs arabes ne font point difficulté non plus pour le reconnaître. Les villes citées par eux comme centres de fabrication de leurs tapisseries sont des villes coptes par excellence : Behneseh, Damiette, Tennis et Dabik. Makrîsi, parlant de Behneseh, dit :

« Cette ville est située à l'occident du Nil. On y fabrique des tapisseries qui portent le nom de Behnesaïah, des robes brodées, des étoffes royales et de grandes tentes. On y fait des tapis dont un seul a trente coudées de long et dont une couple se vend 200 *milkals* d'or. Lorsqu'on y fabrique une robe de laine ou de coton, un tapis, un manteau, on ne manque pas d'écrire dessus le nom de celui auquel il est destiné. »

Une preuve irrécusable de la supériorité reconnue par tout l'Orient aux tapisseries égyptiennes est que, dès le règne d'Abd-Allah, l'Égypte a fourni le voile tendu aux murs de la kaábah de la Mekke. L'an (157) (776), le poids des tapis ainsi suspendus menaçait la solidité du sanctuaire. Depuis, l'éclat de cette décoration ne fit que s'accroître encore et, à l'époque fatimite, l'inven-

taire de Mostanser montre à quel degré avait été poussé l'art du tissu. La tente du khalife Daher, sortie des ateliers de Tennis, avait coûté 14,000 dynars (200,000 fr.) et était tissue d'or pur[1]. Des descriptions faites par Makrîsi de ces tentes et de ces tapis, il ressort clairement que leurs dessins n'étaient autres que ceux des broderies et des tapisseries coptes de la même époque, « des figures d'hommes, d'éléphants, de lions, de chevaux, de paons et d'oiseaux de toutes espèces ». Parmi les tapis, les uns représentent la suite des diverses dynasties arabes, avec les « portraits » des khalifes; les autres, les pays connus des Arabes, comme une carte géographique. En un mot, la décoration est formée de figures animées, mais irréelles, mais idéalisées, qui représentent une sensation et non des muscles inertes.

Mieux que toutes les descriptions, divers fragments de ces tapisseries nous donnent l'idée de ce qu'elles furent : une soie brochée, actuellement au musée de Nuremberg (fig. 88), et une étoffe tissée soie et lin, conservée au musée de Nancy (fig. 125). Toutes deux sont fatimites. Des lions s'y affrontent ou s'y adossent dans un médaillon. Ces derniers surtout sont caractéristiques. Leur modelé s'est rigidifié, le détail s'est fondu en un agencement géométral composite; la crinière s'est hérissée en rangées d'octogones imbriqués, mélangés de triangles isocèles; l'articulation des membres s'est marquée par un octogone ornemané et le palmier placé entre eux a un triangle fleuri pour cime.

1. Pour les tissus d'or, voir V. Kremer, *Culturgeschichte der Orient.*

Entre chaque médaillon courent des animaux apocalyptiques, dont le pelage est fait de trèfles, et il n'est pas jusqu'aux branches d'arabesques dont les rinceaux ne soient disposés selon un rythme correspondant à un ordre d'idées donné.

Au Moghreb, l'industrie textile avait été florissante aussi dès le temps d'Haroun-er-Reschîd. A Touneh, en Tunisie, on tissait quelquefois les étoffes destinées à la kaábah. « J'ai vu, dit l'historien Sakehy, un tapis de Touneh donné par Haroun-er-Reschîd ; il était d'étoffe appelée *kabaty*. On y lit ces mots : « Au « nom d'Allah, que la bénédiction d'Allah soit sur le « khalife Reschîd-Abd-Allah-Haroun, prince des fidèles. « Qu'Allah reporte sur lui ses faveurs. »

En Espagne, les étoffes d'Alméria avaient acquis une réputation universelle, et la Sicile avait, elle aussi, des fabriques à ce point renommées que Addah, fille d'El-Moëzz, possédait dans son trésor une grande quantité de soies siciliennes. D'autres encore étaient célèbres à Baghdad, à Alep et à Damas.

IV. — LA DAMASQUINERIE.

La damasquinerie arabe eut par contre une origine assez obscure ; il semble cependant qu'elle procéda de la damasquinerie persane.

« La damasquinerie se traitait chez les Orientaux de diverses manières. Dans le travail par incrustation, on fixait un fil d'or ou d'argent dans une rainure enlevée sur le métal par le burin et un peu plus large au fond

qu'à l'entrée. Tantôt c'était une mince feuille d'or appliquée sur le fond d'acier ou de laiton et prise entre deux lignes parallèles, dont les rebords, légèrement rabattus, lui faisaient une sorte d'encadrement. Ce placage serti



Fig. 126. — TABLE DU SULTAN KALAOUN.
(Musée arabe du Caire.)

se trouve dans une grande partie des ouvrages venus de Damas. Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduisait rapidement son outil sur l'objet qu'il avait à ornementer, et le fil d'argent s'appliquait au marteau sur toutes les parties du métal ainsi préparées pour le gripper et le retenir. Les ouvriers du Caire emploient encore aujourd'hui ce pro-

cédé de travail, qui s'exécute avec une habileté merveilleuse. Cette façon de damasquiner appartient particulièrement aux artistes de la Perse, d'*El-Agham*, pour nous servir du mot arabe qui désigne ce pays ; les Italiens, en imitant ce procédé, avaient appliqué cette expression, *al Agemina*, à ceux de leurs artistes qui rappelaient la manière des ouvriers persans, des *Agemi*, de même qu'ils nommaient *Lavori alla damaschina* les ouvrages taillés suivant la fabrication usitée à Damas. » (Lavoix, *les Azziministes.*)

Al aghamina ou *alla damaschina*, l'art de la damasquinerie ne se répandit que tard en Égypte, et les plus vieux cuivres damasquinés ne datent que du commencement du XIIe siècle. Mais leur fini, leur sûreté de touche laissent à supposer qu'ils n'étaient pas les premiers essais de l'ouvrier et que de longs tâtonnements avaient précédé cette habileté d'exécution.

Au XIIIe siècle, un grand nombre d'objets sont fabriqués par ordre des sultans et des émirs à Damas, à Mossoul ou en Égypte. Leur style est celui des œuvres persanes de la même époque : une ornementation d'inscriptions grêles où se jouent des arabesques et des entrelacs de la plus extrême finesse, si surchargées, si emmêlées que, sans le ton tranchant des ors, il serait souvent difficile d'en suivre les évolutions. On exécute ainsi des lampes, des vases de cuivre rouge ou jaune, des armes, des coupes de toute sorte; et à partir de cet instant chaque pièce est signée par le graveur.

C'est surtout par les œuvres datées du règne du sultan Kalaoûn qu'on peut juger de la perfection à laquelle atteignit un instant la damasquinerie égyp-

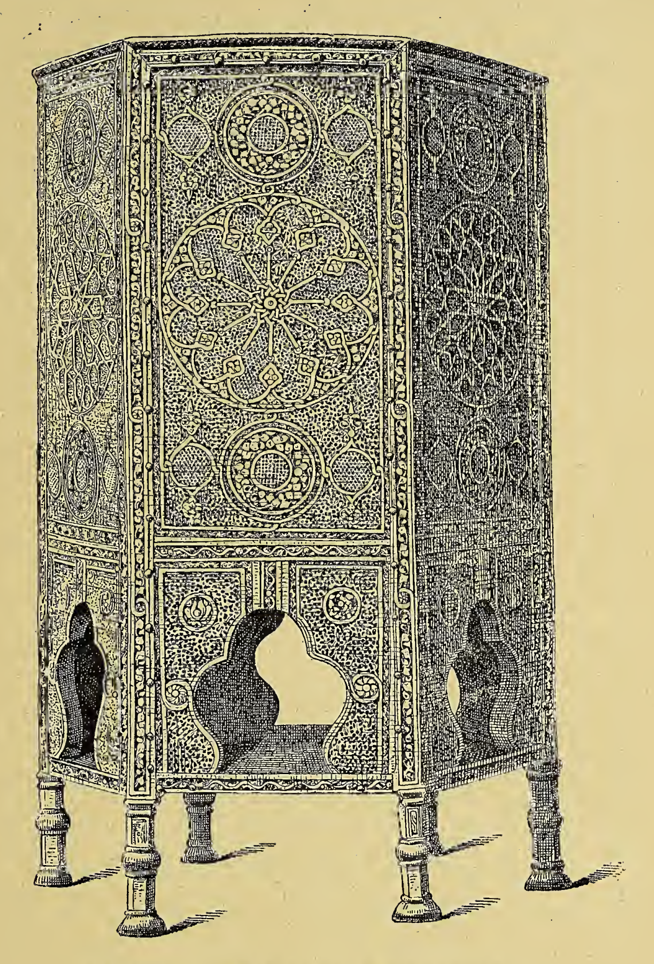


Fig. 127. — TABLE DU SULTAN KALAOUN.
(Musée arabe du Caire.)

tienne. Beaucoup de vases aux armoiries du sultan sont

entrés dans les musées d'Europe et les collections privées; au temps du souverain, ils étaient innombrables; je ne citerai que les principaux.

Prisse d'Avennes a reproduit dans son grand ouvrage un flambeau de bronze damasquiné or et argent, pareil à certains flambeaux du moyen âge. Rien n'y manque, ni les trois pieds, ni la pointe destinée à recevoir la cire. Une inscription s'enroule à sa base sur des arabesques qu'enserre une bordure où sur un fond fleuri se détachent les canards passants, armes parlantes de Kalaoûn, séparés par des écus dorés portant le titre du sultan — El-Melek-en-Nacer, « le roi victorieux ».

Les *sedriehs* de Kalaoûn ont été maintes fois décrits. Ce sont des bassins de cuivre dont le galbe a une grâce particulière. Quelques-uns sont ornés de poissons et d'arabesques; le plus grand nombre, d'inscriptions et d'entrelacs.

C'est au musée arabe du Caire que se trouve le chef-d'œuvre de la damasquinerie de cette époque, une table ayant appartenu à Kalaoûn. Le dessus est hexagone; sur des rinceaux découpés à jour, se profile une rosace à trente-six mailles, au centre de laquelle est un disque portant une inscription rayonnante et dont le milieu évidé laisse réapparaître le fond arabescal. Un double listel enferme le tout, chargé de quatre inscriptions séparées par des fleurons angulaires et d'un léger enroulement. Six grands fleurons flamboyants s'avancent du milieu des six côtés vers la rosace, et six médaillons cerclés d'or occupent chacun des six angles remplis par un treillis or et argent (fig. 126). Chacun des six panneaux latéraux (fig. 127) reprend ce décor et

le transpose. Sur un réseau d'arabesques semblable à celui du dessus de la table, se développe tantôt une rosace à douze mailles inscrite dans un cercle, tantôt un entrelacs dodécagone, autour duquel pivotent vingt-quatre hexagones à côtés égaux deux à deux. Au-dessus et au-dessous de ces deux polygones, trois médaillons s'enlacent reliés à la bordure; celui du milieu plus grand que les deux autres, tressé de feuillages, les deux autres timbrés de fleurons. Entre les pieds de la table enfin, s'ouvre une arcade tréflée, portant sur chacun de ses tympans un médaillon sur champ d'arabesques. Mais la maigreur des végétations, leurs dentelures inconnues au style de l'Égypte, trahissent une origine étrangère, et bien qu'exécutée au Caire, cette table dut l'être par des ouvriers persans. Une seule raison pourrait militer en faveur d'une facture égyptienne : la polygonie jetée sur chacun des panneaux.

V. — LES BRONZES.

Si la damasquinerie fut une des industries persanes, celle du bronze est restée aux mains des Égyptiens; certaines lampes, certains miroirs, certaines plaques de revêtement attestent d'un talent qui ne le cède en rien à celui des ouvriers de la Perse. Les miroirs des Fatimites rappellent ceux de la vieille Égypte. On polissait leur surface, puis on y appliquait un amalgame de mercure, afin d'en boucher les pores; au revers sont les sphinx et les scènes de chasse décrits plus haut.

L'habileté du fondeur s'est surtout manifestée dans

l'exécution des lampes de mosquée. Les plus anciennes sont assez simples : l'une, qui provient d'El-Azhar, consiste en une pyramide octogone tronquée, surmontée d'un dôme de minaret; au-dessous est un plateau soutenu par des chaînettes; trois rangées de lumière s'étagent sur ses flancs, réunissant dix-huit lampes chacune. Des appliques à trois branches sont fixées à l'angle de chaque galerie, au périmètre du dôme et jusqu'au croissant dont il est couronné. Cette lampe appartient à la période baharite. Un *tennour* du sultan Hassan est octogone à quatre rangées de vingt-quatre lumières ; un dôme de minaret le couvre aussi. Mais je passe rapidement pour arriver aux deux lampes admirables du musée arabe du Caire, celles de Kalaoûn et d'El-Ghoury.

La lampe de Kalaoûn, elle aussi, est une pyramide octogone tronquée, sur laquelle se déploient quatre cordons de lumières. Son dôme porte un balcon de minaret, au-dessus duquel se superpose un second dôme : au total, elle a cent quatre-vingt-quatorze lampes. Chaque face de la pyramide, coupée par les galeries, se partage en trois panneaux (fig. 128). Deux ont un assemblage de polygones évidés, portant une rosace à douze mailles, celui du milieu est occupé par une plaque de cuivre ornée de rinceaux esquissés par ajourement, à la manière des *poncifs*.

Sous El-Ghoury, la lampe est une dentelle de bronze. Celle que l'on voit au musée arabe est encore une pyramide tronquée à base octogone; un plateau merveilleusement ouvré pend au-dessous (fig. 129), les galeries accrochées à ses flancs sont découpées si artis-

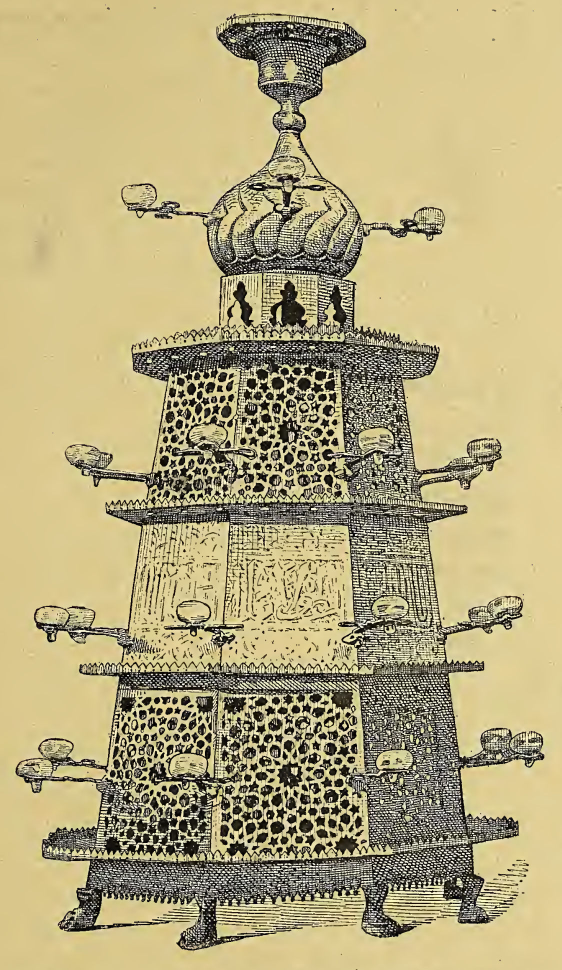


Fig. 128. — LAMPE DE LA MOSQUÉE DE KALAOUN.
(Musée arabe du Caire.)

tement que leur dessin rappelle celui des vieux

points de Venise. Celle du sommet est fort large, garnie sur chaque angle d'une tourelle que d'autres galeries surplombent. Les panneaux se partagent en arcades treillissées, en rosaces fleuries, en cordons d'inscriptions et d'entrelacs fouillés et refouillés. C'est un filigrane immense plus qu'un bronze, où toute la fragilité de la fin du règne bordjite s'est condensée comme à plaisir.

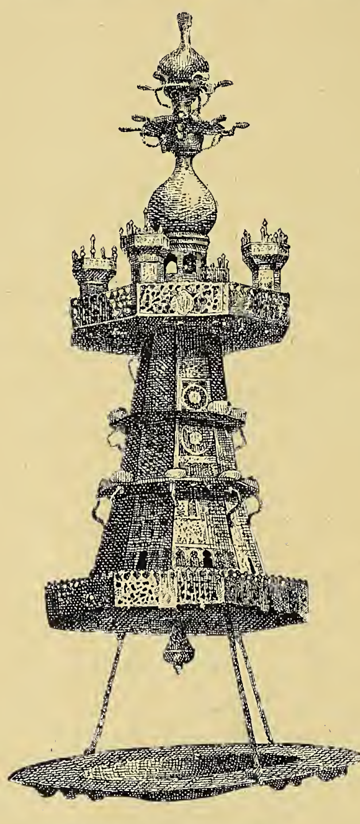


Fig. 129. — LAMPE DE LA MOSQUÉE D'EL-GHOURY.
(Musée arabe du Caire.)

Les mêmes procédés et le même style se retrouvent à la porte de la mosquée d'El-Moyyed. Le bronze en a envahi toute la surface, à ce point qu'à première vue on la croirait coulée d'un seul jet, alors que tous ses entrelacs sont distincts, rapportés et cloués sur bois. Aux premiers temps de l'époque baharite, un intervalle était laissé libre entre chaque pièce. Les polygones décrits par leurs assemblages avaient ainsi une nervure

de bois; les bronzes cloués jouaient le rôle des ivoires des boiseries et se répartissaient dans leurs mailles. Sous Beïbars-el-Bondoukdary, cette nervure s'était amincie. La porte de sa mosquée a pour décor un entrelacs d'ennéagones et de rosaces à douze mailles

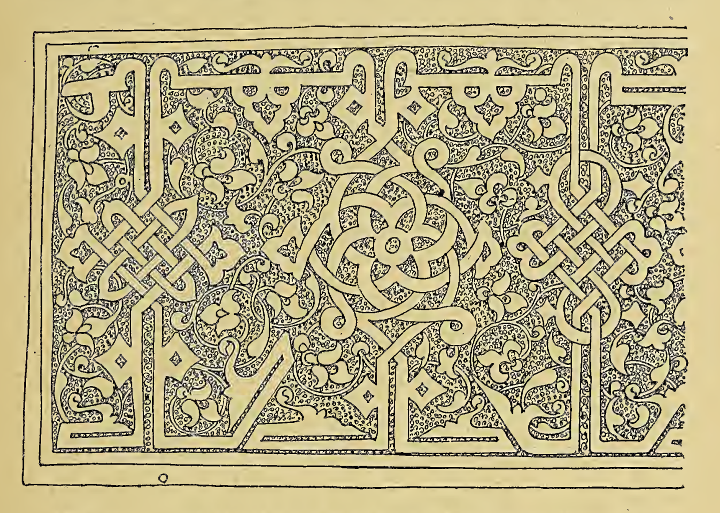


Fig. 130. — MOSQUÉE DE BARKOUK (Musée arabe du Caire).

sur réseau trigone. Les clous saillissent en bossages hémisphériques; dans chacune des mailles de l'ennéagone est un godron ovoïde, un autre occupe le milieu des rosaces et déjà la surface de ces derniers se fouille de ciselures et de damasquinures argent et or.

La porte d'El-Moyyed a ses polygones tracés par un vigoureux filet de bronze; un entrelacs à seize mailles appointées à quatre rosaces étoilées à douze mailles s'y étale; l'arabesque simple de la porte de Beïbars s'est tourmentée; des godrons bombent chacune des mailles

des rosaces ; ceux du centre se sont développés, et leurs faces ont été ouvrées comme des pièces d'orfèvrerie, ainsi que les heurtoirs attachés à chacun des battants.

A l'époque bordjite, on emploie aussi au revêtement des portes des cuivres martelés ou repoussés, décorés d'inscriptions et d'arabesques : les lettres et les rinceaux sont polis, le fond régulièrement piqué. Parmi les plus marquants, il convient de citer les plaques de

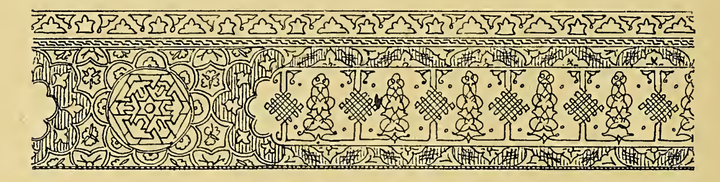


Fig. 131. — CUIVRE GRAVÉ (Musée arabe du Caire).

cuivre provenant de la mosquée de Barkoûk (fig. 130) qu'on voit actuellement au musée arabe du Caire. Les lettres d'une inscription s'y enlacent au moyen d'une tresse continue, prises dans les volutes d'une arabesque florescente. Ailleurs, le décor n'est pas réservé, mais gravé au trait sur des surfaces lisses. Pour les petits objets, c'est cette manière qui domine, et nombreuses sont les plaquettes sur lesquelles un simple trait court. Les fonds sont polis et détachés au moyen de petits filets martelés (fig. 131 et 132).

Les graveurs fatimites excellèrent en outre dans l'art de la niellure. Les dessins de leurs coffrets et de leurs miroirs ont une légèreté qui jamais ne fut dépassée par leurs successeurs. Un coffret conservé dans le trésor de la cathédrale de Bayeux est, selon l'expression de

Prisse d'Avennes, « une véritable et splendide relique de l'art du XIIe siècle ». Parfaitement conservé, ce coffret mesure $0^{m},30$ de long sur $0^{m},27$ de haut. Il est garni d'appliques d'argent doré, repoussées et ciselées avec un soin incomparable. Les fonds sont mats ou pointillés et dorés; les arabesques, niellées en bleu et serties d'un filet d'argent; les lettres, glacées d'un émail bleuâtre. Sur le couvercle, des paons sont disposés par paires, le

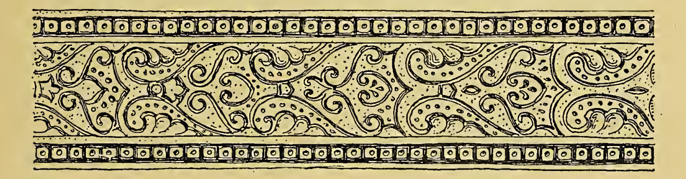


Fig. 132. — CUIVRE DU XVe SIÈCLE (Musée arabe du Caire).

plumage palmé et contourné, de manière à se relier aux rinceaux des arabesques, de même que sur une étoffe fatimite conservée dans l'église de Saint-Sernin.

VI. — LES ARMES.

Aucune des armes arabes primitives ne nous est restée. Ce qu'elles furent? Les épées, des lames longues et larges, mais dépourvues de luxe et de style, voire même plus ou moins ébréchées. *Dhoul-Fikar*, l'épée légendaire, est à deux tranchants, ainsi que son nom l'indique, ce qui prouve que c'était déjà là une recherche. Toutes disparurent dans le pillage du trésor

de Mostanser-b-Illah. Les seules dont l'ensemble puisse former panoplie sont celles du dernier sultan borjite Toman-Baï : son casque, sa masse d'armes, sa lance, son poignard et son *djokan*. Le casque est à timbre oriental arrondi sans visière (fig. 133) et vient de Damas. Sur son devant, une vis retient la languette d'acier qui s'abaissait pendant le combat sur le visage afin de le préserver des coups de taille, tandis que le cou se trouvait protégé par un tissu d'acier. Le *djokan* (fig. 134) est un fer recourbé dont les cavaliers arabes se servaient avec infiniment d'adresse pour briser les cottes de mailles. La lance (fig. 135) ressemble à une arme de tournoi — la lance gracieuse — plus qu'à une arme de combat. Sa hampe est habillée de velours cramoisi et enroulée, d'un cordonnet de soie vert et blanc. Quatre colonnettes la relient à la lame, elles représentent la kaábah de la Mekke. Une boule située au-dessous et une amulette fixée au cordonnet renfermaient chacune une relique du Prophète; la boule, un peu de terre de sa tombe; l'amulette, un morceau de son manteau. Quant au poignard, sa lame ondulée et nervée, son manche d'agate

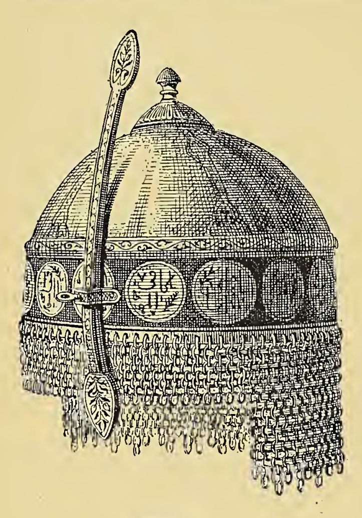


Fig. 133.
CASQUE DE TOMAN-BAI.

enrichi de pierreries ne laissent aucun doute sur son origine; il vient de Perse, ainsi que le reste. A défaut même de la

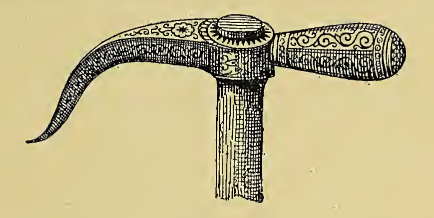


Fig. 134. — DJOKAN DE TOMAN-BAI.

forme de ces armes, les arabesques fines qui les recouvrent sont trop conçues dans le style persan pour qu'il puisse y avoir le moindre doute à ce sujet.

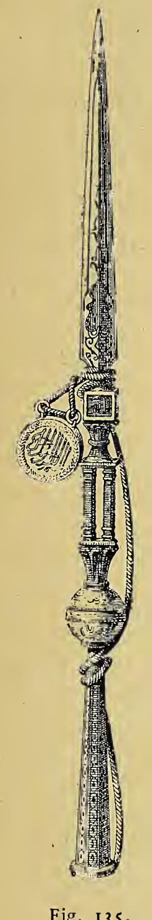


Fig. 135. LANCE DE TOMAN-BAI.

VII. — LA MARQUETERIE.

Nulle part ailleurs, le style arabe ne s'est donné plus librement carrière que dans la marqueterie. L'habileté du polygoniste et du mosaïste s'y sont unies pour faire des meubles des sultans des merveilles. Les polygones s'y enchâssent dans les polygones; c'est un ruissellement de triangles blancs, noirs, rouges et bruns, répartis en étoiles et en rosaces, entrecoupés et entremêlés en assemblages infinis.

Deux tables de l'époque de Kalaoûn exposées au musée arabe du Caire méritent avant tout d'être citées. Toutes deux sont polygones. Le dessus de la première est donné par un entrelacs hexagone, tracé par de larges filets dans lesquels se juxtaposent des triangles et des losanges noirs et blancs. C'est tantôt une série d'étoiles à six pointes, blanc sur noir, avec pointes rouges intermédiaires; tantôt un zigzag à mouvement simple, rouge et blanc. Chaque face est divisée en trois compartiments. Dans l'un, sur un réseau carré est une étoile à huit pointes, dans laquelle s'inscrivent tour à tour un octogone régulier, puis trois étoiles concentriques; le tout divisé en petits carrés noirs, blancs et rouges, réunis autour d'un disque noir. Ailleurs, c'est un méandre à six mouvements semblable à celui des mosaïques de la mosquée d'El-Moyyed. Le centre du plateau de la seconde est occupé par un assemblage de rosaces à douze mailles; chaque maille en contient une autre, faite d'assemblages de triangles. Au-dessus et au-dessous, une galerie a une rangée d'arcades ogivales à claveaux appareillés rouge et noir. L'intérieur des arcades est muré d'une série d'hexagones; au-dessous courent des frises de méandres simples et de merlons blancs sur fond noir. Le reste est fourni par un réseau trigone, portant un assemblage d'hexagones. Dans l'intérieur de chacun de ceux-ci sont des hexagones formés d'hexagones, des triangles formés de triangles, des étoiles à six pointes formées d'étoiles à six pointes et chacune de ses figures se subdivise encore en triangles dans un miroitement de rouge, de blanc, de brun et de vert, où cependant les

lignes restent nettes, mais si pondérées, si égales en tant que force d'image, qu'aucune ne l'emporte sur l'autre. Le regard tout d'abord n'en perçoit qu'une; à se fixer sur elle, une autre qu'il n'avait pas distinguée surgit tout à coup pendant que l'autre s'efface, puis une autre, puis une nouvelle, puis une autre encore. Les assemblages eux-mêmes changent et se modifient avec elles ; et la gamme chantante des couleurs, donnant aux visions ainsi déroulées des tons aussi changeants que les combinaisons apparues, en rend encore plus mélancolique la mobile immobilité.

VIII. — LES KORANS.

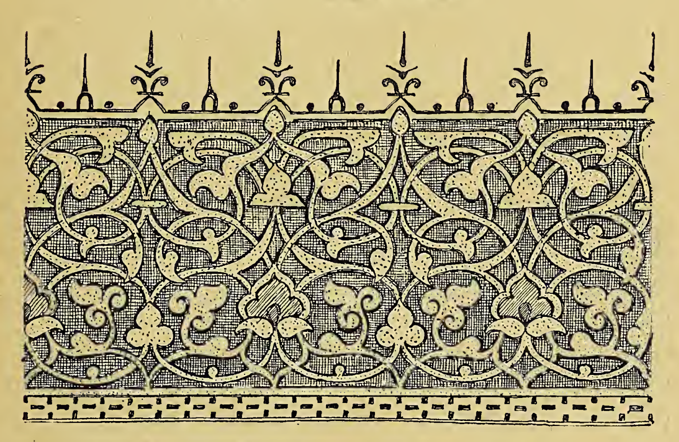


Fig. 136. — BORDURE DE KORAN, XVe SIÈCLE.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Dans les korans, la variété des tons dont dispose le miniaturiste, jointe à la facilité qu'il a de mêler à

ses compositions des fleurs et des arabesques, porte cette sensation à l'extrême. Beaucoup sont enluminés avec un luxe incroyable. « Il ne suffit pas, dit la tradition musulmane, de connaître le livre d'Allah; il faut l'avoir lu, il faut l'avoir épelé, il faut l'avoir écrit, copié et recopié. » Et de fait, il n'est pas jusqu'aux sultans qui n'aient considéré comme un devoir de copier le Koran. De là, les exemplaires royaux écrits tout entiers de la main du maître. Quand ces exemplaires que s'arrachaient les courtisans eurent acquis un prix considérable, les sultans songèrent à en tirer parti pour doter leurs mosquées. Ce fut alors qu'ils s'adjoignirent des miniaturistes. Les korans ainsi illustrés se disputèrent aux enchères. Quelques-uns sont des chefs-d'œuvre d'enluminures si délicates, si variées, si harmonieuses, que jamais aucune école n'est arrivée à les surpasser.

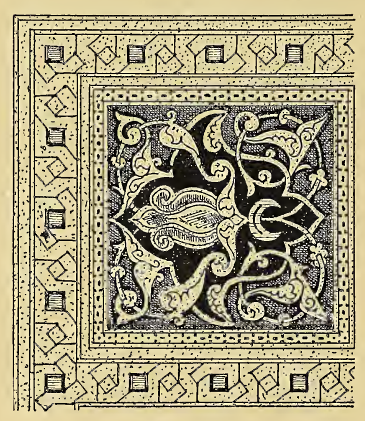


Fig. 137.
KORAN DU XVe SIÈCLE.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Aujourd'hui réunis à la *Bibliothèque khédiviale* du Caire, les korans royaux constituent une incomparable collection dont la valeur est inestimable. Tous sans exception sont écrits sur papier rougeâtre ou crème, sorti des papeteries de Fostat. L'esquisse du



Fig. 138. — PAGE DE KORAN DU SULTAN CHAABAN.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

dessin est tracée en lignes blanches; les coloris, posés à

tons plats simples ou nués. Les dorures sont protégées par un glacis de laque pourpre, qui leur donne un éclat métallique; un trait noir en cerne les contours et y profile les ornements courants (fig. 137), et le fond du papier apparaît de place en place, soit lisse, soit hachuré de traits bleus ou noirs.

Les miniatures des korans du sultan Barkoûk sont superbes entre toutes. Le frontispice de l'un d'eux comprend une frise d'arabesques flamboyantes (fig. 136), une guirlande de tulipes, d'œillets et de roses et des filets où glissent des méandres noirs sur fond d'or. Dans des médaillons ondulés, les titres se déroulent en caractères minces, enveloppés d'arabesques foliacées; sur le fond se tordent des branches de roses et d'œillets, semées sur les replis des rinceaux. Le motif principal est composé d'une rosace à douze mailles où fleurit tout un parterre d'arabesques entouré d'un cordon de tulipes, de jacinthes et de roses encore.

Les korans du sultan Châaban (764 — 1362) sont merveilleux de finesse. L'un, qui appartint à Khandabaraka, mère du sultan, a des guirlandes de roses et d'œillets tendues sur des assemblages d'octogones. Dans plusieurs autres, enluminés sous le règne du même sultan, la polygonie règne en maîtresse. Quelques pages cependant sont données par des écussons et de grands fleurons. Les titres sont admirables. L'une des pages (fig. 138) a des médaillons entrecoupés où croît une anémone. Une double bordure l'environne : l'une, à fond d'or, refendue de traits noirs; l'autre, à fond bleu, chargée d'une guirlande de roses et de tulipes. D'autres ont des guipures d'un incomparable dessin. Un autre

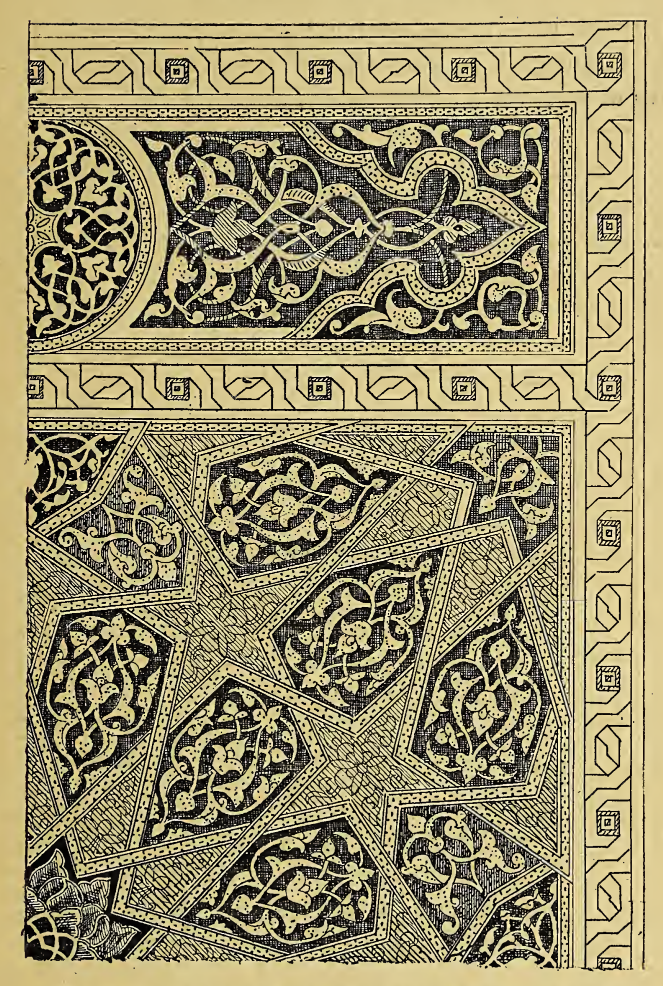


Fig. 139. — PAGE DE KORAN DU SULTAN EL-MOYYED.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

koran du même sultan, décoré par un miniaturiste

nommé Ibrahim-el-Amadi (774 — 1372), en reprend les données avec une légèreté de touche à laquelle peu d'imagiers sont parvenus.

Sous El-Moyyed, c'est l'arabesque qui fait l'ornementation de la première page d'un koran enluminé par Abd-er-Rahman-el-Faîgh et daté de l'an 8141 (411). Un entrelacs dodécagone la remplit; chaque maille renferme un fleuron (fig. 139), pendant que dans la marge court en ligne continue une arabesque dérivée de l'arabesque principale. Une page mérite d'être signalée. Elle est ornée de lourds rinceaux dont les feuillages sont dentelés comme des enroulements de sculpture. Les culs-de-lampe placés à la fin de chaque sourate répètent l'arabesque de la marge ou de l'entrelacs (fig. 2, 164 et 165).

Qu'on mette en regard des miniatures de ces korans celles des évangéliaires coptes ou des vies des saints martyrs de l'Église d'Alexandrie, datés de la même époque, on sera frappé de trouver sinon une identité complète, du moins une similitude parfaite entre les arabesques des deux manuscrits. En faudrait-il conclure que les Arabes se seraient faits les imagiers des Coptes? Non, sans doute, mais bien plutôt que les Coptes se sont faits ceux des musulmans. Toute la dissemblance observée entre les deux œuvres vient de ce que les Coptes avaient conservé l'habitude de représenter des oiseaux mêlés aux feuillages, des paons et des colombes principalement. Aux premiers temps chrétiens, ils avaient été des symboles; la tradition les avait conservés comme tels; de là cette prépondérance des scènes animées dans les miniatures chré-

tiennes. Puis, le Copte avait gardé les lettres grecques et s'était appliqué aux majuscules ornées dont il avait tiré une partie de son décor. Mais, au fond, le thème des deux miniatures reste le même, plus vivant chez celui-ci et plus polygonal chez celui-là.

D'ailleurs, les miniatures des Bordjites, celles d'El-Moyyed et d'El-Ghoury surtout semblent n'être souvent que les copies des grandes frises sculptées ou peintes du règne baharite; et par là se rattachent davantage au style qui avait alors prévalu.

IX. — LA CALLIGRAPHIE.

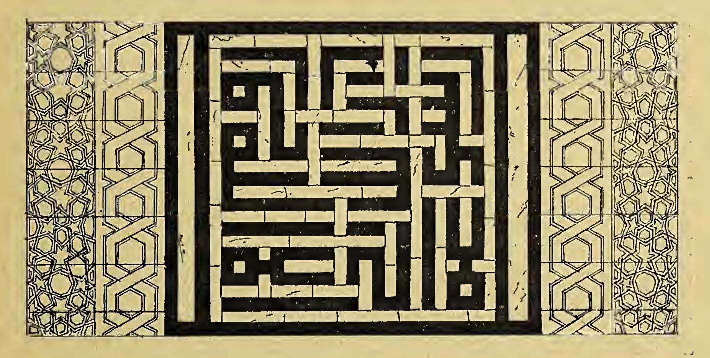


Fig. 140 — MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

Si les lettres arabes ne prêtent point matière à des compositions analogues à celles que le moyen âge a su tirer des initiales, l'épigraphie n'en a pas moins concouru à toutes les œuvres d'art. J'ai déjà dit quel avait été le rôle des inscriptions dans les monuments arabes;

mais indépendamment de ces inscriptions architecturales, divers types de calligraphie ont servi à tracer des dessins variés qui relèvent de l'histoire de l'art.

Les plus vieilles lettres arabes sont celles du dialecte hymarite; au temps du Prophète, elles étaient déjà tombées en désuétude et les caractères du Koran, qui semblent être dérivés du syriaque, portent tout d'abord le nom de *Mekky* (de la Mekke), puis celui de *koufy* (du nom de Koufah, ville babylonienne des bords de l'Irak, qui, sous le règne de Mérouan, fut en 64 (684) la capitale du khalifat). Ce sont eux que nos traducteurs ont désignés sous le nom de koufiques. Remaniés par un certain Ahmed-Yahyah, qui vécut sous les Ommîades et passa pour le plus habile calligraphe de son temps, ils tendirent vers des ligatures souples et allongées. Hassan-ibn-Moklah, vizir du khalife abbasside El-Moktader, les modifia de nouveau en 320 (933). Enfin Yakhout, secrétaire du dernier Abbasside, El-Motassem, leur donna la forme qu'ils ont aujourd'hui.

Plus que tout autre, le koufique rectangulaire se prête aux décorations. Ses lignes sont parallèles et se coupent à angle droit sans aucun mélange de linéaments arrondis; réunies en carré, ses lettres servirent à des inscriptions quatre fois répétées telles que celle-ci (fig. 140) : *Nasron min Allah oua fathou qarib oua bachir il moum énina ia Mohammed.* (Une victoire d'Allah et une conquête prochaine [arriveront]; porte donc la bonne nouvelle aux croyants). Ou cette autre (fig. 141, et 142) : *La ilaha illa Allah Mohammed raçoul Allah* (Il n'y a point de Dieu que Dieu, et Mahomet est le prophète de Dieu). Ou bien

encore, réparties dans un octogone, elles se relient sur quatre chaînes autour d'une étoile à huit pointes; d'autres rayonnent dans un cercle. A toutes les époques de l'art ancien, elles furent employées par la mosaïque ou la faïence : l'une de celles que je viens de citer est bleue et or sur fond blanc, l'autre noir et rouge sur fond bistre pâle; d'autres sont dorées sur fond blanc cremé.

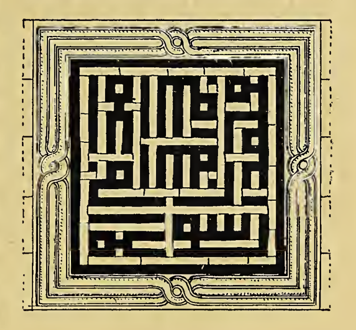


Fig. 141.

La principale variante du koufique, le karamatique, ne se répandit que trois cents ans plus tard et prit son nom des Karamates qui pour la première fois l'employèrent; ses caractères sont inclinés, contournés et arrondis (fig. 143 et 144). C'est en karamatique que sont gravées les inscriptions des mosquées de Touloûn, d'El-Hakim, du sultan Hassan et de Kaït-baï. Ses lettres prêtaient à des enjolivements et fournissaient un support naturel à l'enroulement des arabesques. De bonne heure, le sculpteur, le peintre ou le miniaturiste les fleurit ou les enlaça de tresses

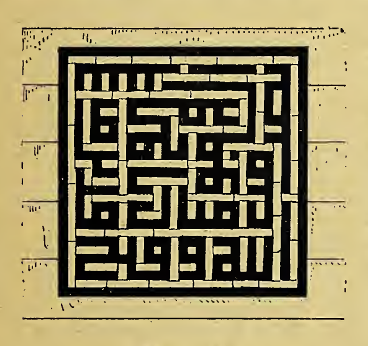


Fig. 142.

MOSQUÉE D'EL-MOYYED.

décrites au moyen de ces parallèles coupées à angle droit et formant un réseau carré, dans lequel les diagonales sont menées à intervalles réguliers.

A côté de ces deux genres, qui, architecturaux par excellence, servirent aux artistes, un genre spécial se place, le *talat* — le tiers — l'écriture cursive, employée dans la rédaction des korans. En même temps les caractères *neskhis* — courants — furent mis à contribution

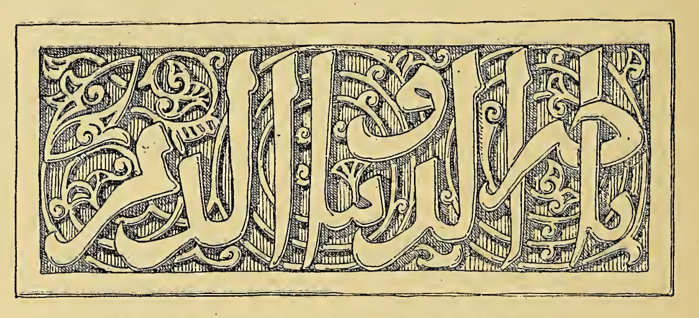


Fig. 143. — TOMBEAU DU SULTAN HASSAN.

par la sculpture ; ils diffèrent du *talat* par la force des pleins et la liaison régulière des lettres; souples et graciles, ils s'alliaient à merveille aux décorations arabescales. Sous les Bordjites on les orna.

Pour mémoire, il est bon de rappeler que souvent les calligraphes se plurent à des tours de force qui, par certains côtés, touchent de près à l'art. Dans des vignettes, la réunion des lettres de quelques mots détermine une silhouette convenue. C'est ainsi que sur un talisman, par exemple, un cavalier sera dessiné au moyen des noms de douze imans d'une secte vénérée, ou qu'un épervier sera figuré par les premiers mots du

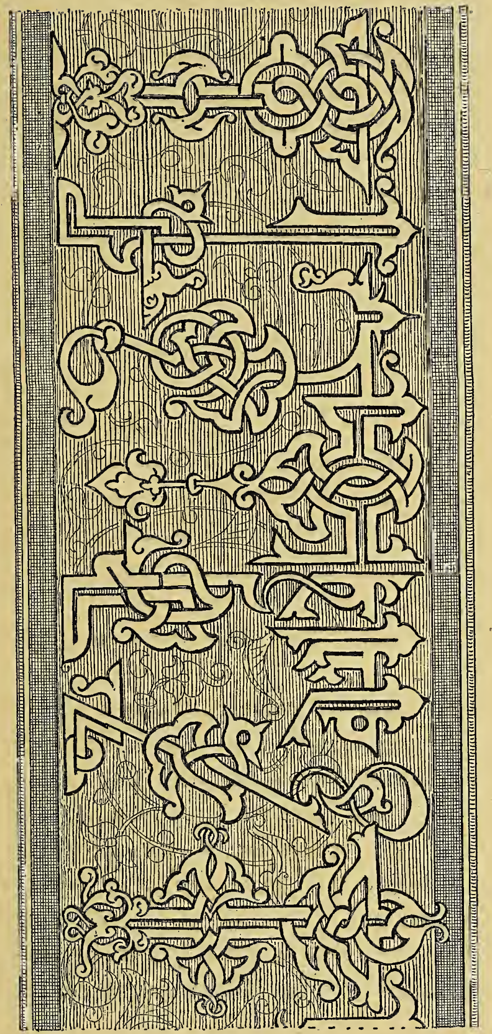


Fig. 144. — COUPOLE DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE SITTA NEFFISA.

Koran : *Bism'-illah-er-Rahman-er-Rahim.* (Au nom

du Dieu clément et miséricordieux). Entre toutes ces combinaisons ingénieuses, une surtout, tracée en koufique rectangulaire, a un aspect particulièrement symbolique bien propre à l'Orient. Cette vignette (fig. 1) contient la formule sacramentelle déjà reproduite : *La ilaha illa Allah Mohammed raçoul Allah,* qui, affrontée, représente la kaábah de la Mekke, ses dômes et ses minarets.

X. — LES ARMOIRIES.

La place occupée par les armoiries arabes dans les œuvres d'art les classe aussi parmi ces œuvres. Souvent toute la décoration semble n'avoir qu'un but : les mettre en relief. Souvent aussi elles la fournissent à elles seules, et telle lampe ou tel vase de Beïbars ou de Barsébaï n'est qu'un bronze ou un cristal uni, sur lequel elles reviennent régulièrement enfermées dans un écu.

C'est une question encore pendante que celle de l'origine des armoiries[1]. Les croisés les ont-ils empruntées aux Arabes, ou ces derniers aux croisés? Ceci n'a rien à voir dans cette étude; pourtant, je ne puis me dispenser de rappeler en passant qu'au IXe siècle le khalifat fatimite avait ses ordres de templiers et de chevaliers avant que les premières confréries en soient apparues dans l'histoire de l'Europe, et que très probablement les Génois et les Vénitiens les copièrent les premiers.

1. Voir Adalbert de Beaumont.

Dès le IX[e] siècle, Touloûn avait même pris le lion « comme emblème de sa puissance » et l'avait fait sculpter à la porte de son palais. Chaque dynastie avait en outre ses emblèmes; le trône des khalifes était drapé aux nuances de l'empire, et si grande fut l'importance attachée à ce détail, que quand Saleh-ed-dîn reconnut en 567 (1171) la suprématie des Abbassides de Baghdad,

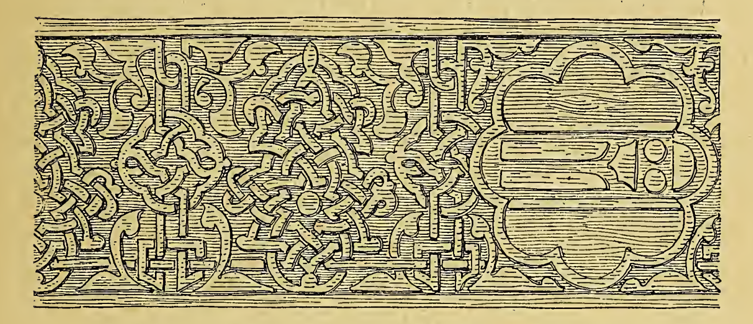


Fig. 145. — PLAQUE DE CUIVRE (Musée arabe du Caire).

le premier soin de ceux-ci fut de lui envoyer un manteau d'honneur en drap noir, afin, dirent les textes, « que le trône pût être recouvert des *armoiries* abbassides ».

D'autre part, l'étymologie des noms des couleurs du blason est orientale. *Azur* vient du persan *lazurd* — bleu; — gueules, de *gûl* — rose ou rouge — et les armes des croisés furent parlantes, de même que celles des musulmans. Mais tandis qu'en Occident armes et devises restent héréditaires, en Orient elles ne sont pas transmissibles. Le *renk*[1] — blason — est l'emblème

1. Mot persan qui signifia, à l'origine, couleur, puis blason (plur. *renouk*).

d'une charge, d'une fonction, d'un grade. Il peut, en certaines occasions, être le titre parlant donné à la suite d'un haut fait, quelque chose d'analogue aux *badges* anglais qui au moyen âge précédèrent le blason héraldique. Un échanson a pour armes une coupe, un porte-épée, un sabre, un dégustateur, une petite table, un chambellan, une ou deux clefs. Un changement de titre suffisait à la modification du *renk;* tel *saladhar* — porte-épée — qui se blasonnait d'un sabre, nommé *djachanguir* — dégustateur — ajoutait une table à son écu. De la même manière, tel souverain remaniait ses armes selon qu'une victoire lui avait valu un surnom; tel prince dont le *renk* est connu en a pris un autre en montant au trône. C'est ainsi qu'El-Melek-el-Achraf-Kaïtbai, dix-neuvième souverain de la branche bordjite, avait pour blason, à son arrivée au pouvoir, un losange en chef, une coupe sur la fasce et en pointe un petit calice, et échangea ce *renk,* après avoir reçu le titre d'*el-sefy-ed-dîn* — le glaive de la religion, — contre un autre qui porte : sur la fasce un sabre d'azur aux attaches d'or sur fond de gueules, en chef une devise, en pointe une coupe de gueules sur fond sinople, flanquée de deux cornes d'argent [1].

Cette devise, que porte en fasce l'écu de Kaïtbaï, comprend un groupe de signes singuliers, qui souvent revient dans les armoiries musulmanes, toujours le même, et qui apparaît comme un ressouvenir antique, une réminiscence hiéroglyphique des temps pharao-

1. Voir la communication de S. E. Artin pacha à l'institut du Caire, *Bulletin de l'Institut.*

niques, transmise on ne sait comment. Ce groupe, c'est celui que l'on voit (fig. 145) sur la fasce d'un écu ondulé d'époque bordjite. Ses signes donnent, à une variante près, le groupe qui, dans la langue hiéroglyphique, se lit : *Ra neb taouï*, et qui signifie : Soleil maître des deux terres (la haute et la basse Égypte). Pourquoi ce groupe ? Comment s'est-il imposé à la pensée musulmane? Il serait difficile de le préciser.



Fig. 146.

A partir du XIe siècle les princes Ayoubites et leurs émirs ont tous leur *renk* et leur devise. Au XIIe, les Orthokîdes adoptent l'aigle à deux têtes. On le voit en 1190 sur l'écu de l'*attabek* — gouverneur — Imad-ed-dîn-Zangî, alors que l'empereur d'Allemagne Sigismond ne l'adopta qu'en 1345, quoi qu'en aient dit les héraldistes. A la même époque (567) (1171), Saleh-ed-dîn choisit comme symbole de sa puissance l'aigle aux ailes éployées et au vol abaissé. Puis, Beïbars-el-Bondoukdary prend pour *renk* un lion passant de belle allure, Kalaoûn un canard, — armes parlantes (Kalaoûn signifiant canard en mongol), Barkoûk un *sonkor* ou gerfaut blanc, et Barsébaï un léopard. L'historien arabe Aboû-el-Mahasîn-ibn-Taghrî-Bardî rapporte que Amik, fils d'Abd-Allah, proche parent d'El-Melek-el-Achraf-Barsébaï, avait pour *renk :* « Un cercle blanc coupé d'une bande verte, sur laquelle était une épée rouge agrémentée d'or. » —

(D'argent à la fasce de sinople, chargée d'une épée de gueules contournée d'or); et ajoute que ce blason était fort joli et que les courtisanes se plaisaient à le faire tatouer à leur poignet.

La fleur de lis entrait dans les armes du sultan Kalaoûn et de trois de ses descendants : El-Melek-el-Achraf-Chaâban, El-Melek-el-Mansour-Alî et El-Melek-es-Saleh-Hagî. A Baghdad, on la voit à *Bab-el-Hadîd*, la Porte de Fer (fig. 146) et à celle du Mâristan.

Néanmoins, la science héraldique est restée dans l'empire des khalifes à l'état rudimentaire. Les partitions de l'écu sont primitives; elles ne comportent guère que le chef, la fasce et la pointe. Les figures sont : le lion, le léopard, le cheval, le bélier, le lièvre, l'aigle, le gerfaut, la chouette, le canard et divers poissons. On y voit aussi des coupes, des tables, des épées, des disques, des cibles, des cornes, des losanges, des clefs, des croissants, des arbres et des fleurs.

Dans la collection de M. le Dr Fouquet j'ai relevé plus de cent blasons d'émirs. Les émaux les plus souvent employés sont l'or, l'argent, le gueules, l'azur et le sinople. Le sable est rare, contrairement à ce qu'on serait en droit d'attendre d'un art symbolique. Le noir était la couleur du manteau du Prophète : il avait été choisi par les khalifes abbassides en témoignage de leur désir de venger la mort de Hosseïn, de Zeïd et de l'iman Ibrahîm. Seuls les Fatimites, qui se regardaient comme les descendants de Alî, avaient arboré l'étendard blanc, et ce ne fut qu'en 773 (1371) qu'El-Melek-el-Achraf-Chaâban ordonna aux descendants de Mahomet

de se vêtir de vert, comme indice de leur parenté avec le chef de la religion. Le sable aurait donc dû occuper le premier rang dans le *renk* des khalifes; tout au contraire, on ne le rencontre que très rarement.

Sur les frises des monuments, sur les lampes émaillées, sur les manuscrits, l'effet de ces armoiries est souvent charmant. Leur tort est d'avoir induit en erreur de graves critiques, qui, jugeant de tout d'après ce qu'ils connaissent — l'art héraldique, — ont cru que les mêmes lois présidaient à la formation du blason arabe et que rien n'y pouvait être changé. Qu'un souverain eût plusieurs *renouk*, ainsi que Kaïtbaï, ils n'ont tenu pour authentiques que les objets de son règne portant l'écu le plus connu, celui qu'a étudié la science du blason. Le reste n'a été pour eux qu'une imitation plus ou moins habile, dont ils se sont attachés à rechercher l'origine avec une science digne d'un meilleur sort.



Fig. 147.

Certains *renouk* enfin ont en guise d'emblèmes des inscriptions réparties dans le chef, la fasce et la pointe, ce qui a rendu ces sortes d'erreurs plus difficiles. C'est ainsi qu'un troisième écu de Kaïtbaï — peu connu, celui-là — porte en chef : *Abou-n-nasr-Kaïtbaï;* sur

fasce : *Ezzon-limaou-la-na-es-sultan-el-Melek-el-Achra;* en pointe : *Azza nas rohan* (fig. 147), ce qui signifie : Gloire à notre seigneur le sultan, le roi très noble, le père de la victoire, Kaïtbaï ! Que sa gloire soit forte ! Et que le *renk* de Mohammed-ibn-el-Ahmar, que l'on voit à l'Alhambra, porte en chevron cette devise : Il n'y a d'autre vainqueur qu'Allah.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE CIVILE

—

I. — L'ARCHITECTURE MILITAIRE.

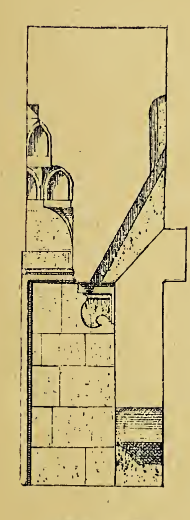


Fig. 148.

L'architecture civile de l'époque des sultans a laissé peu de vestiges, et ce n'est guère que par des descriptions que nous pouvons en juger. Pourtant, l'hôpital de Kalaoûn, le *mâristan-el-kébir* est encore debout; la fontaine d'El-Moyyed attient toujours à sa mosquée et au commencement de notre siècle, le palais de Saleh-ed-dîn se voyait encore dans l'enceinte de la citadelle, à la place qu'occupe actuellement la mosquée de Mohammed-Alî.

Ce palais surtout aurait été intéressant à connaître. Il constituait le seul spécimen de l'habitation privée qui soit parvenu jusqu'à nous. Par malheur, ceux qui s'en sont occupés ont été absorbés par le tableau que leur improvisait un groupe d'Arabes accroupis dans une cour, ou le défilé d'une troupe de chameaux au-devant d'une porte. Pour lui, ils ont négligé les plus importants détails architectoniques.

Prisse d'Avennes a appelé leurs dessins des caricatures... Il a eu grandement raison.

De l'architecture militaire des Fatimites, il nous est resté plusieurs portes du Caire. Leur construction remonte au règne de Mostanser, qui, la mutinerie de sa garde réprimée, s'occupa de fortifier sa capitale. En 485, (1092), son vizir Bedz-el-Djamalî chargea trois architectes d'Orfa d'en bâtir les portes. L'une d'elles — Bab-ez-Zouïleh, la porte des Zouïliens — résume admirablement la porte orientale. Elle a deux tours elliptiques (fig. 149), entre lesquelles s'ouvre une baie voûtée haute de 22 mètres sous clef. Les murs latéraux sont partagés en travées rectangulaires couronnées d'une corniche à créneaux. L'appareillage, accusé en chaînes horizontales, met à ces murs une rayure; le ressaut de la corniche une ombre déchiquetée; mais l'aspect général est celui d'une construction solide et massive. L'Arabe, qui n'a pas l'enthousiasme artistique, s'est enthousiasmé pour elle; les poètes l'ont chantée. « O mon ami, dit l'une de ces poésies, si tu avais vu *bab-ez-Zouïleh!* — C'est une porte — qui a la voie lactée pour vêtement — et Sirius pour ornement. — L'image de *Lat* — brille sur sa façade. — Si Pharaon avait vu cette porte, — il n'aurait plus voulu de son palais — ou il n'en aurait pas ordonné la construction !

La citadelle — *kalaat* — de Saleh-ed-dîn était, elle aussi, un monument parfait de l'architecture militaire des croisades. Assise sur les flancs d'une colline abrupte, elle avait une triple enceinte crénelée à la mode franque. La seconde ligne, très rapprochée de

la première, permettait à ses défenseurs de se porter au secours de celle-ci, au cas où elle aurait été forcée. Des tours rondes ou carrées faisaient avant-corps de distance en distance sur cette seconde ligne, et en renfonçaient les points faibles, de manière à couvrir le chemin de ronde ainsi établi. A la troisième enceinte, le *kalaat* proprement dit, s'accumulaient tous les moyens de défense dont disposaient les ingénieurs d'alors. Des mâchicoulis pratiqués dans l'encorbelle-

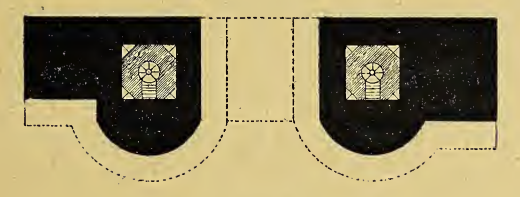


Fig. 149. — BAB-EZ-ZOUILEH.

ment des parapets commandaient la base des remparts soigneusement construits en talus. Là, toutes les précautions étaient prises pour rendre la sape impossible : les pierres des glacis avaient des dimensions colossales; elles provenaient des anciennes pyramides et « étaient si durès, dit Makrîsi, qu'elles résistaient aux outils les plus forts, et si lourdes qu'il fallait quatre bœufs pour en traîner une seule ».

Mais cette forteresse, pour puissante qu'elle fût, était surtout la résidence royale, le château qui renfermait le palais du souverain, et ses lignes les plus formidables étaient tournées contre la ville.

L'ancienne demeure des Fatimites n'avait point paru assez sûre à Saleh-ed-dîn. Sous Beïbars, le vieux

palais avait déjà disparu, et sur les rues du *beïn-el-kasreïn* et du *beïn-es-soureïn* s'étaient élevés les hôtels des ministres et des émirs. L'un de ces derniers, l'émir Chems-ed-dîn-Baïsarî, y possédait deux *kousour* pour lesquels il avait dépensé des sommes considérables. Un seul avec ses dépendances couvrait un espace d'un hectare. Ses marbres passaient pour les plus beaux du Caire et son porche était célèbre entre tous. La plupart de ces palais avaient leur porte fortifiée, de manière à pouvoir résister à un coup de main d'une populace toujours prête au pillage. La porte du palais de Beïbars a des *moucharabiyehs* de pierre et des meurtrières; celle d'un petit *mâristan* perdue au milieu de constructions modernes dans le quartier de Mohammed-Djanûm, neveu de Kaïtbaï, des mâchicoulis dissimulés sous des sculptures qui lui donnent comme un faux air gothique (fig. 148). Mais, par ces épaves, il est impossible de se faire une idée des hôtels dont elles défendaient l'entrée. Seul le *mâristan-el-kébir* pourrait peut-être servir à cette évocation.

II. — HOPITAL, FONTAINE ET MAISON PRIVÉE.

« L'étude du *mâristan*, dit Prisse d'Avennes, serait d'autant plus précieuse pour l'histoire de l'architecture arabe qu'il n'y a plus debout aucun palais de son époque et qu'il rappelle, par sa distribution et son ornementation, les édifices des premiers temps. Nous en avons pour preuve la conformité du plan de ses salles avec les ruines d'un palais attribué à Saleh-ed-

dîn, découvert près du *Mékhréméh.* » Cette étude n'a jamais été tentée. Elle est fort difficile, elle n'est cependant pas impossible. Elle ne demanderait de celui qui l'entreprendrait que deux choses : la connaissance de la philosophie de l'art arabe et de l'esprit de l'Orient. Je sais bien que peu d'artistes pourront se pénétrer de l'une et de l'autre. La psychologie de l'Orient est si loin de la nôtre ! J'ai vainement cherché dans tout ce qui a été écrit sur l'art arabe la compréhension de son esthétique. Chacun lui a demandé un système à l'appui d'une théorie et l'a trouvé naturellement.

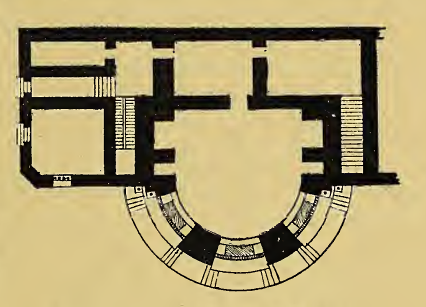


Fig. 150. — PLAN D'UN SÉBIL. (XVe siècle.)

Les dispositions générales du plan sont néanmoins visibles : c'est toujours la croix centrée sur une cour et dont les branches sont couvertes par un berceau ogival. Un plan détaillé de l'hôpital a été donné par Pascal Coste[1]; il renferme trop de divisions modernes et trop peu de dispositions anciennes pour être reproduit ici.

Le *sébil* — fontaine — ancien ne différait du moderne que par la pureté de son architecture. Le plan est resté le même (fig. 150). C'est une rotonde surélevée de quelques marches et percée de larges baies fermées par des grilles de bronze. Dans l'épaisseur de

1. Pascal Coste, *les Monuments du Caire.*

chaque travée, un bassin est placé à hauteur d'appui, régulièrement rempli d'eau ou alimenté par le filet d'une fontaine; des gobelets de cuivre s'y rattachent par

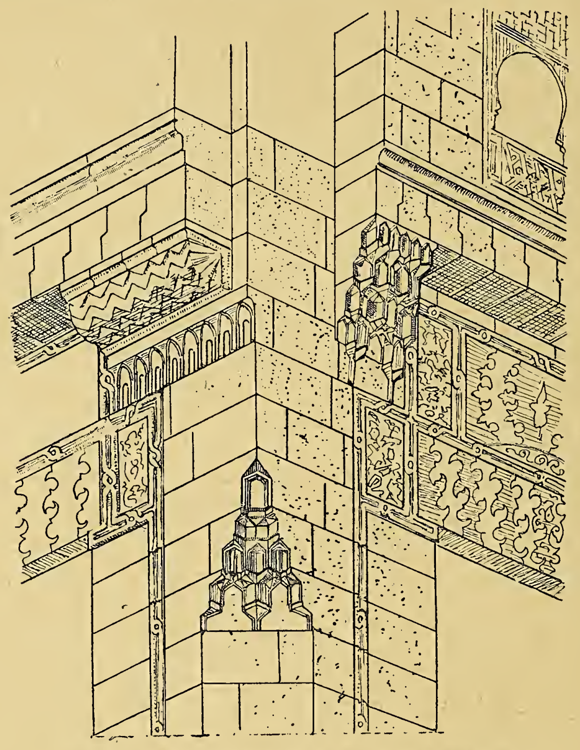


Fig. 151. — MAISON ARABE DU XVe SIÈCLE.

des chaînettes afin que les passants puissent venir s'y désaltérer. La plupart des mosquées ont leur *sébil;* d'autres sont des fondations pieuses. Tous étaient ornés avec un goût parfait et souvent un luxe inouï.

Généralement, le *sébil* est revêtu à l'intérieur de

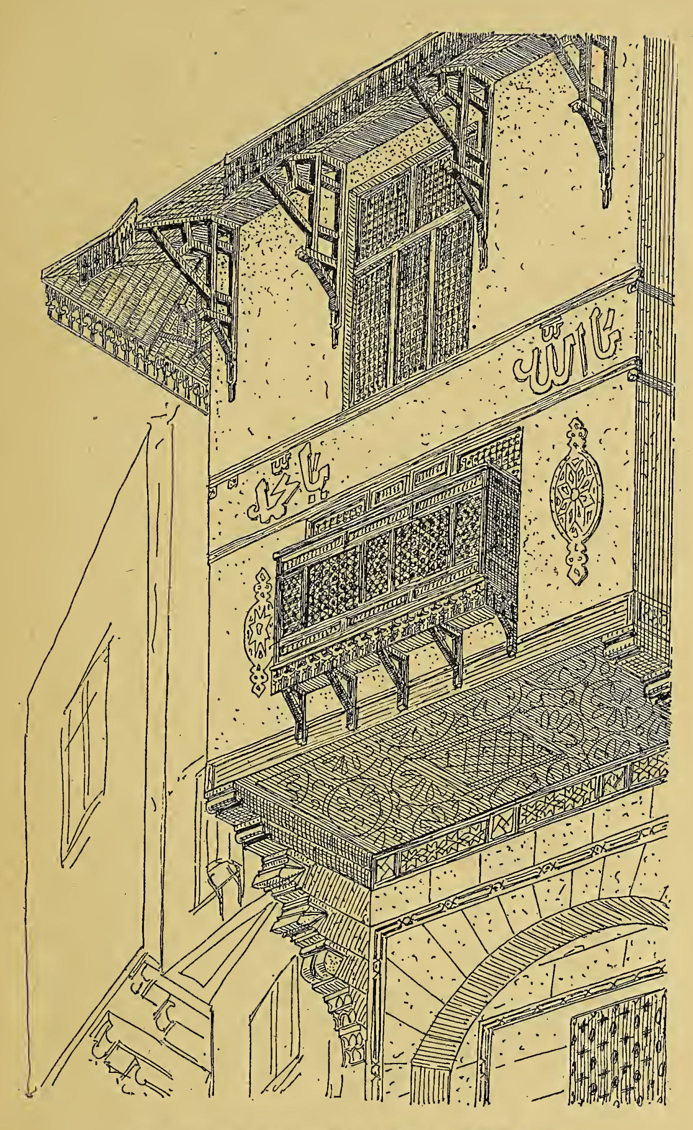
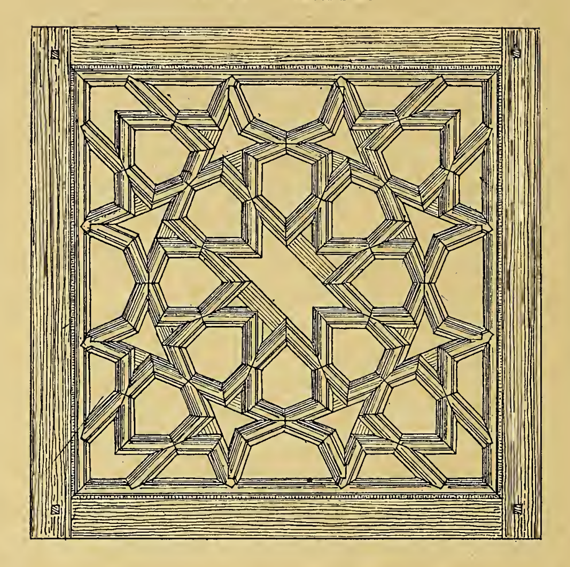


Fig. 152. — MAISON ARABE DU XVe SIÈCLE.



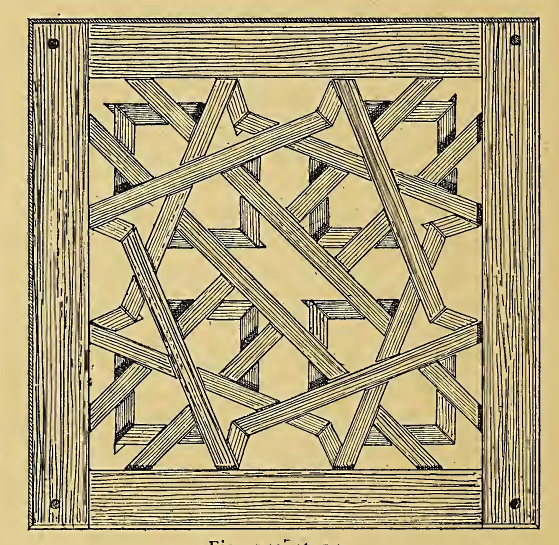


Fig. 153 et 154.

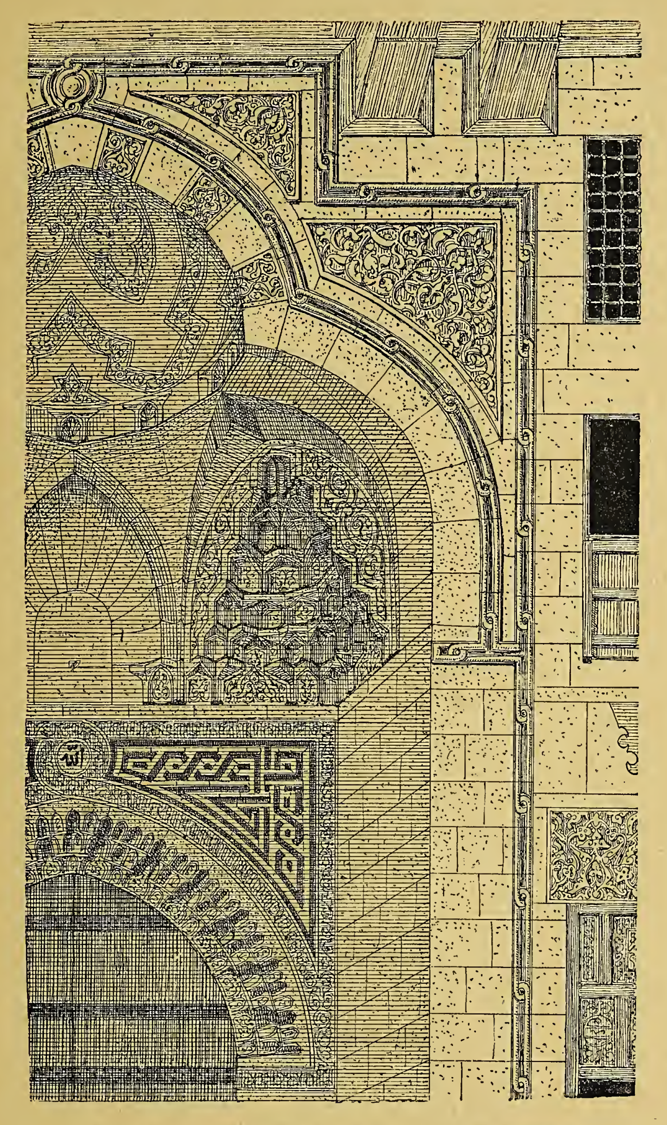


Fig. 155. — OKEL DE KAITBAI. (Porte principale.)

mosaïques et de carreaux de faïence. Un petit *mihrab* y indique parfois la direction de la kaábah.

Les plafonds sculptés ou dorés du *sébil* d'Es-Saleh et de celui d'El-Moyyed sont des chefs-d'œuvre qu'aucune architecture ne surpassa jamais.

La légèreté des constructions privées et le peu de soin apporté à leur édification font que bien rares sont maintenant les anciennes maisons arabes. Quelques-unes pourtant existent encore dans les vieux quartiers du Caire, qui sont restées ce qu'elles étaient au xve siècle. De fortes chaînes de pierre en forment l'ossature et sont reliées par des cloisons minces où se suspendent des *moucharabiyehs* immenses. La rigueur du climat, l'insécurité d'un temps troublé joints aux mœurs musulmanes ont contribué à donner à l'aspect de ces maisons quelque chose de mystérieux et de rébarbatif qui rappelle les constructions à avant-soliers du moyen âge. La porte est étroite et profonde, protégée par des meurtrières. Toute la décoration s'est, de ce fait, concentrée sur ce point. Les moyens défensifs se sont accumulés à son seuil et se sont dissimulés sous les rinceaux et les entrelacs; et, l'intensité du sentiment religieux aidant, des inscriptions s'y sont mêlées, qui sont pour celui qui habite la maison comme un souhait de bonheur ou une devise presque toujours empruntée à un verset du Koran : *Bis m'illah mâcha Allah! la koué illa billah.* — Au nom d'Allah! Ce qu'Allah veut! Il n'y a de force qu'en Allah! — ou tout autre passage.

D'autre part, la chaleur était un ennemi tout aussi redoutable que les malandrins des carrefours; contre

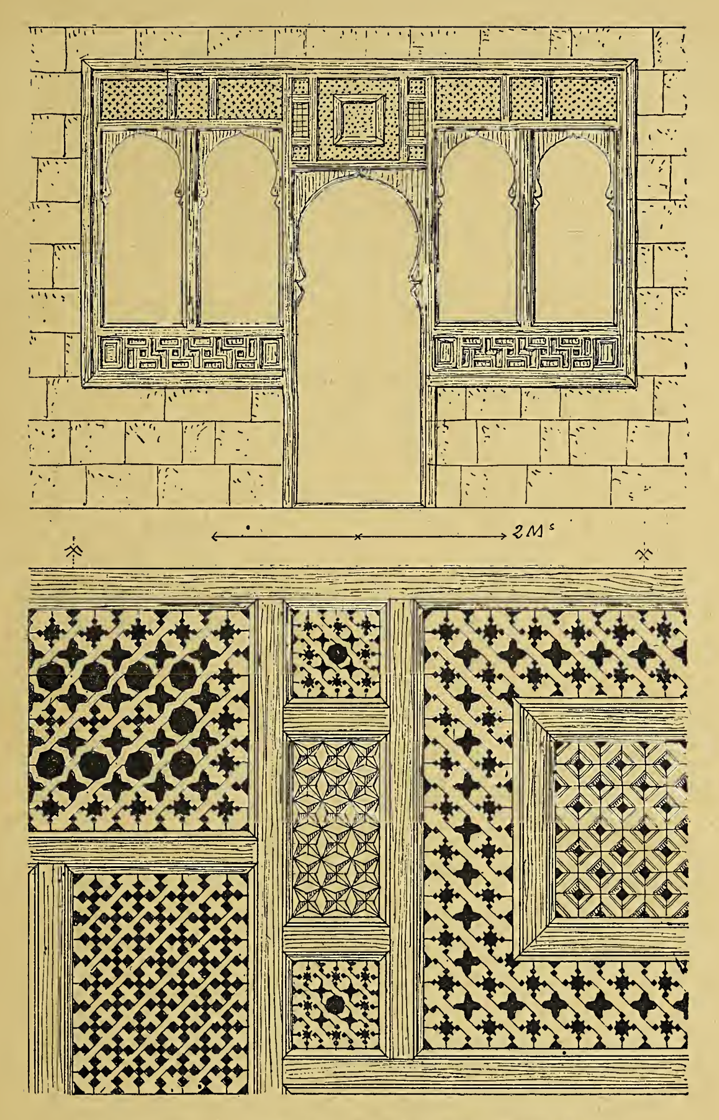


Fig. 156 et 157. — BOUTIQUE AU CAIRE (XVe SIÈCLE)
ET DÉTAIL DE LA BOISERIE.

elle aussi prévalut le système de la meurtrière, la *moucharabiyeh*, qui laisse passer l'air sans donner accès à la lumière, et qui, rejetée sur les avant-soliers soutenus par des corbeaux, éloigne la surface chauffée du

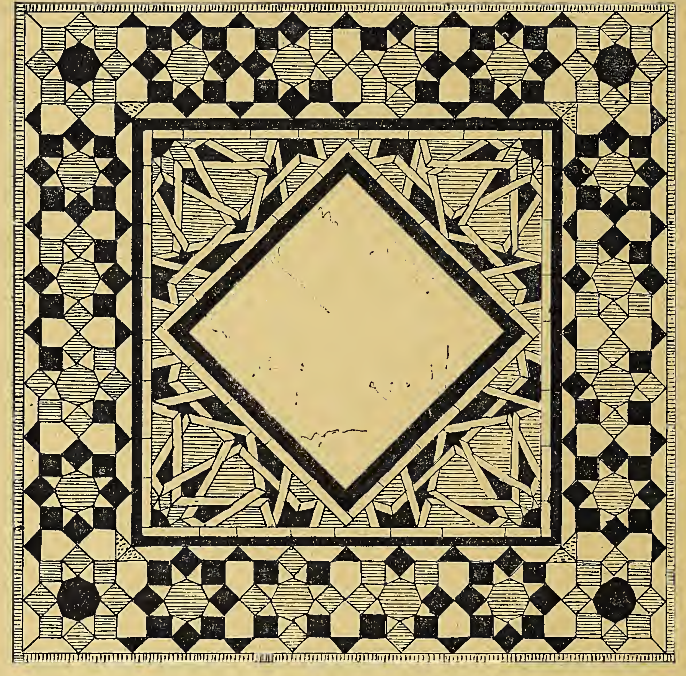


Fig. 158. — DALLAGE DE MARBRE D'UN SÉBIL DU XVe SIÈCLE.

cœur de la pièce ainsi aérée (fig. 151 et 152), et crée en même temps des balcons, où le soir, quand la fraîcheur est tombée, il devient possible de respirer l'air frais sans être vu.

Nombre de ces *moucharabiyehs* sont incomparables; leur réseau, ajouré à l'infini, tourné, contourné, déroute

l'esprit. Quelques-unes sont garnies de fenêtres à vitraux nommés *komarieh*, représentant des bouquets de fleurs, des paons ou des arabesques; des morceaux de verre s'y adaptent, tantôt dans des meneaux de bois

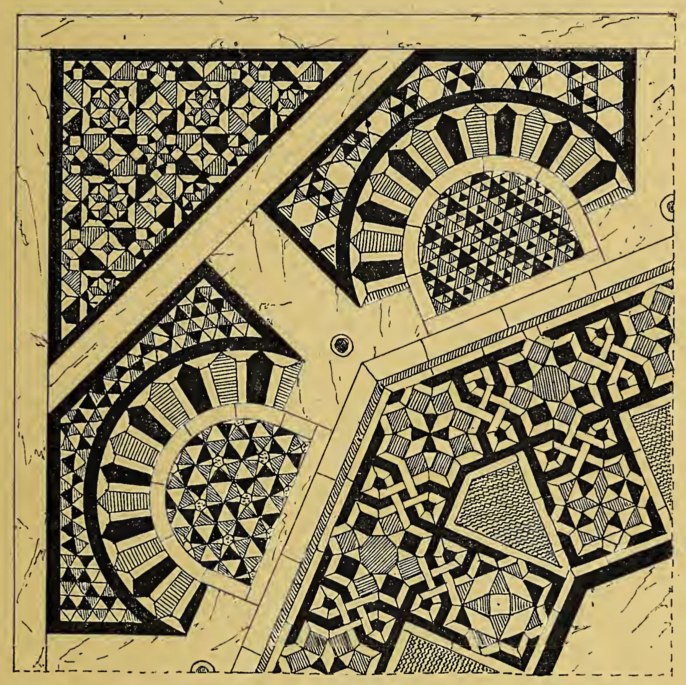


Fig. 159. — DALLAGE DE MARBRE D'UN SÉBIL DU XV[e] SIÈCLE.

sculpté, tantôt dans des fenêtrages de plâtre semblables à ceux des mosquées ou des tombeaux (fig. 153 et 154).

Si l'on en excepte ces deux motifs ornementaux, la maison arabe a ses façades tristes et nues. Les jours y sont rares. Aucune moulure ne les raie; tout au plus un pan coupé angulaire, racheté par des stalactites, un

cordon annelé jeté çà et là autour d'une baie en rompent la monotonie. L'Oriental cache sa vie, il réserve son luxe pour l'intérieur de sa demeure; peu lui importe la rue. Qu'on supprime les avant-soliers soutenus par de si élégantes consoles et les linteaux de marqueterie, où l'appareillage des claveaux est figurée d'une manière si fantaisiste, il ne restera qu'un mur que rien ne rattachera à l'art. Seuls, quelques monuments publics,



Fig. 160. — SÉBIL DE LA MOSQUÉE DE KAITBAI.

tels que l'*okel* (hôtellerie), de Kaïtbaï ont des portes monumentales (fig. 155) dont le style rappelle celui des édifices religieux.

Tout autre était la physionomie des anciennes boutiques arabes. La devanture (fig. 156) est presque la restitution d'une devanture copiée dans un manuscrit du xve siècle. Là, les vides l'emportent sur les pleins; les boiseries (fig. 157) laissent passer l'air et la lumière que tout au plus elles tamisent légèrement. Derrière ce grillage, on devine une vie paisible, une prospérité tranquille, celle de gens contents de leur sort et qui ne demandent qu'à en jouir aussi longtemps que faire se pourra. Il est bon, cependant, de ne pas oublier qu'à

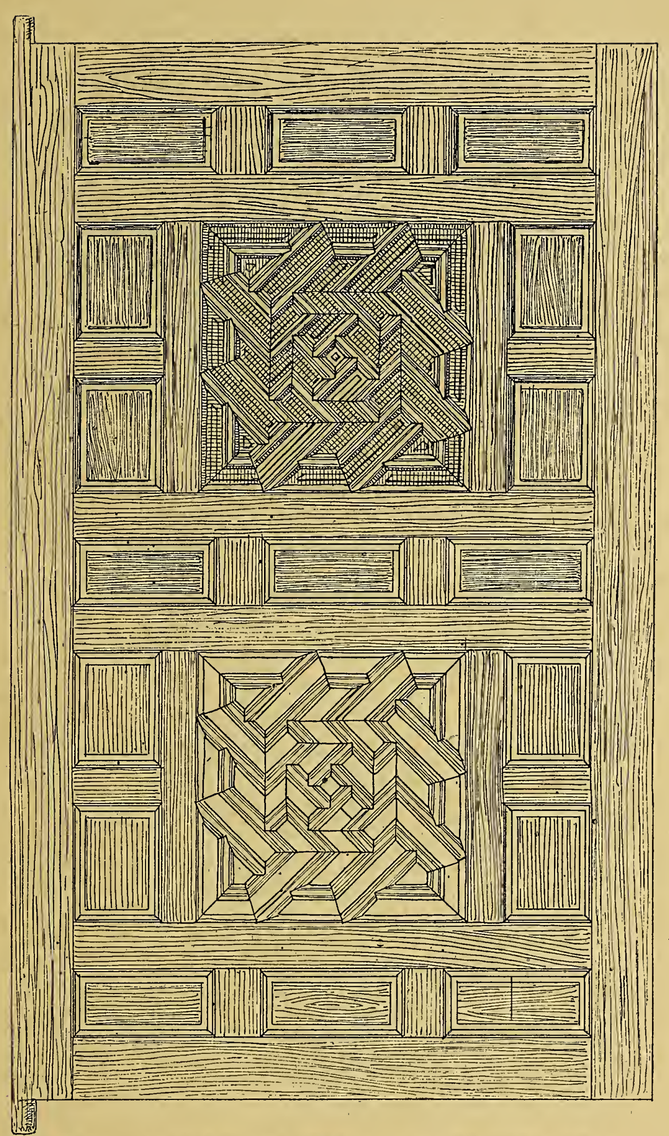


Fig. 161. — PORTE D'UN SÉBIL DU XVe SIÈCLE. (Caire.)

la nuit de solides volets protégeaient ces cloisons fragiles, verrouillés, cadenassés et recouverts d'un épais blindage de fer.

Cette note apaisée, heureuse, toute en demi-teintes, paraît avoir été celle de l'art civil à l'époque des khalifes et des sultans arabes. Si l'art religieux s'est inspiré de l'immuabilité des choses et des retours périodiques des phénomènes de la nature, par contre, l'art civil, tout en conservant le fond de religiosité que ne

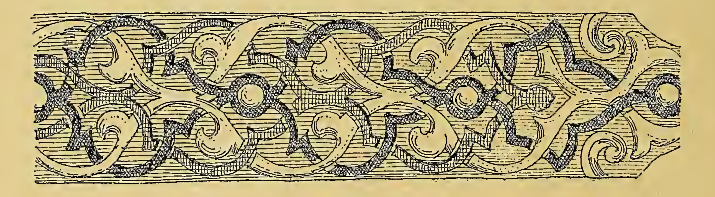


Fig. 162.

peut dépouiller jamais une civilisation portée au mysticisme, cherche le mouvement et la diversité.

Les mosaïques des bains et des fontaines sont claires et gaies; le thème n'en est point répété de manière à frapper l'imagination et à l'enfermer dans son dédale; le dessin n'en est point complexe, il ne change pas d'aspect à chaque instant, selon le coin de décor que le regard a embrassé. Tout est net, précis, tranché. Un polygone occupe le centre, une bordure différente l'encadre; c'est un carré inscrit dans un autre carré (fig. 158); les angles sont occupés par le quart d'un entrelacs décagone pris dans une ligne d'octogones. C'est un hexagone entouré d'octogones reliés et d'arcades à claveaux (fig. 159), dans lesquelles s'assemblent des triangles.

Seuls, les méandres conservent le style des anciens édifices (fig. 160) et ne font qu'en redire les principes.

Les boiseries sont simples (fig. 161), les peintures des *sébils* ne sont que l'agrandissement des guirlandes

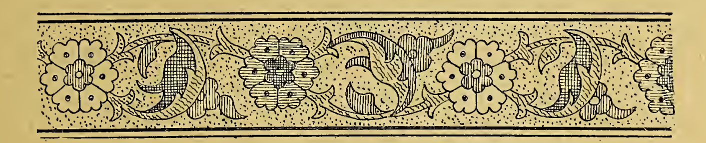


Fig. 163. — MOSQUÉE D'EL-GHOURY.

des pages des Korans (fig. 162 et 163). Les plafonds ont des poutres et des caissons ornés d'arabesques florescentes. Parfois la stalactite y occupe une large place, mais son épure est tout aussi primaire que celle des autres polygones; et les revêtements de faïence aux fonds clairs viennent contre-balancer ce que cette polygonie aurait de grave et de troublant.



Fig. 164.

CONCLUSION

Et maintenant, avant de clore cette étude et d'apprécier le rôle rempli par l'art arabe dans l'histoire de l'art, résumons en quelques mots les diverses étapes. Quand apparaît l'Islam en Arabie, celle-ci n'a point d'art à elle, point de monuments, point de luxe, rien qu'une chapelle que la tradition a consacrée, qu'un incendie dévore et qu'un chrétien jacobite d'Égypte rebâtit.

Cette pauvreté n'est point la conséquence de la pauvreté du sol, mais d'une inaptitude de l'Arabe aux choses artistiques; à peine né, l'Islam triomphant étend sa domination sur la Syrie, le Yémen, la Perse et l'Égypte, et néanmoins il ne cherche pas à exprimer par l'art l'enthousiasme de ses croyances; il reste indifférent en face des monuments divers qu'il rencontre sur sa route et n'en tire aucun enseignement. Bientôt pourtant un sentiment inné chez lui, l'ostentation, le pousse à donner à son culte des édifices qui en annoncent la puissance; et, pour cela, il a recours aux ouvriers des peuples qu'il a vaincus.

C'est en Égypte que s'élève la première grande mosquée, celle dont le renom s'étend dans tous les pays musulmans. Son architecte est un Copte, ses

ouvriers des Coptes, et le style adopté dans l'ordonnance du sanctuaire, — autant qu'il est possible d'en juger à travers tous les remaniements qu'il a subis, — le style de l'école d'Alexandrie. Une première période s'ouvre alors pour l'art arabe, celle de la formation de son type architectural.

Cette période, l'art copte la remplit à lui seul; s'il n'était pas artiste, l'Arabe était spiritualiste. Aussi, dès la première heure, s'éloigne-t-il de l'hellénisme. Il veut que l'art ait une pensée, que dans le temple son mysticisme trouve un point d'appui. Plus que toute autre, l'Égypte avait vécu de la vie de l'âme; plus que tout autre, le Copte, chez qui le mysticisme chrétien avait touché à son paroxysme, était apte à traduire de tels sentiments. L'art des monuments des premiers khalifes est donc celui des monuments de l'école d'Alexandrie; si quelque chose de byzantin s'y mêle, ce n'est point du byzantin hellénique, mais du byzantin de haute Syrie, du byzantin qui a déjà repoussé l'art grec.

Deux tendances dominent cette formation : l'adoption de l'arc brisé et de la plate-bande et le rejet des deux thèmes de l'architecture byzantine, l'arc en plein cintre et la coupole. L'une et l'autre sont des tendances coptes, les côtés saillants qui différencient les églises d'Égypte des églises de Byzance et font de l'art copte un art personnel.

Puis, l'empire des khalifes fondé, le goût du luxe se répand; une seconde période s'ouvre pour l'art arabe, celle de l'élaboration de sa formule décorative. Contemplatif et extatique, l'Arabe s'éloigne de la forme

humaine, non pour obéir à un précepte religieux, mais à un instinct. Cet instinct, l'Orient, emporté par l'élan idéaliste du christianisme, s'y était déjà livré, en dépit des efforts tentés par les Grecs pour faire revivre leur plastique dans l'église chrétienne. L'Égypte, à la tête de ce mouvement, était retournée aux semis réguliers de fleurs et d'assemblages géométriques simples où s'était jouée la rêverie des pères de ses pères. Ses sculpteurs avaient traité l'homme ou l'animal à la façon d'une architecture; à leurs modelés ils avaient substitué des agencements ornementaux. Dès le ve siècle, la Syrie avait renoncé à son tour à toute représentation animée. Aussi les premières décorations des mosquées sont-elles l'œuvre de Syriens et de Coptes, de Coptes surtout qui font entrer dans leurs compositions tous les sujets qui leur sont familiers, des rinceaux, des feuillages mêlés d'animaux, des fleurs, des inscriptions et quelques entrelacs. Un monument apparaît, la mosquée de Touloûn, où les aspirations de l'architecture primitive se concentrent et où ce style ornemental s'affirme. Si varié qu'il se fasse, il ne peut cependant arriver à exprimer la philosophie du vague; il n'est pas un support suffisant aux extases de l'âme plongée dans toutes les complexités de « la délectation morose ». Alors surgit la polygonie, la superposition des figures où le regard se perd, où les images succèdent aux images, passent et repassent comme des fantômes, avec leurs physionomies immuables, implacables, immobiles, pareilles à des figures de songe ou d'évocation.

Puis une dynastie de l'Occident, celle des Fatimites, arrive au pouvoir et, avec elle, ces tendances grandis-

sent encore et s'imposent. L'artiste cherche l'entrevu au moyen d'ajourements fictifs dans lesquels germe, la végétation des arabesques les plus irréelles. La polygonie s'enchevêtre pour rendre des sensations imperceptibles; le luxe arrive à son apogée; toutes les industries d'art se développent et produisent des chefs-d'œuvre. En même temps, une évolution s'opère en architecture, une troisième période s'ouvre devant l'art : celle de l'emploi de la voûte. Les chapelles sépulcrales du Caire ont une nef en berceau et une salle carrée couverte d'un dôme ogival; et ce sont encore les Coptes qui assemblent les polygones des boiseries, sculptent les ivoires qui s'y incrustent, et bâtissent les nouvelles mosquées; eux qui érigent le *mimber* de Ghous et les voûtes d'El-Guéïouchî. Et ces voûtes sont celles des couvents anciens de la Thébaïde, de Naggadah, d'Assouan ou d'Akhmim, des déserts de Nitrie ou de ceux de Sété.

Puis les Tartares s'avancent vers la Syrie, et la première croisade s'assemble. L'art un instant se replie sur lui-même, et les éléments introduits par les Fatimites progressent insensiblement au milieu des invasions et des guerres civiles, mais sans rien créer qui sorte des thèmes connus.

Puis les sultans baharites et bordjites s'emparent du trône et, sous leur règne, l'art arrive à sa parfaite éclosion. La pierre remplace la brique, et cette réforme entraîne une dernière évolution de l'art arabe. L'emploi de la voûte se généralise et avec lui le type de la mosquée sépulcrale : le caractère d'élancement, qui a été la première aspi ation de l'architecture en plate-bande,

perce dans tous les détails du minaret et de la façade; tandis qu'à l'intérieur le calme du mystère arabe s'accuse encore par la prédominance des profondeurs. La polygonie gagne toutes les surfaces, et non content d'en recouvrir les murs et jusqu'au sol, l'artiste s'ingénie à faire de l'architectonie même de l'édifice un assemblage polygonal. J'ai nommé cette dernière période de l'art arabe la polygonie descriptive : telle en fut l'importance, qu'elle peut être considérée comme le caractère essentiel de tout l'art de l'Islam.

Les voûtes ne sont plus que des groupements de rosaces sphériques et de réseaux d'entrelacs constructifs suspendus dans l'espace comme un berceau découpé. Le jeu des ombres qui s'y jouent donne une extraordinaire puissance à leurs combinaisons et en exalte l'idéalisme; et, cette fois encore, ce sont les Coptes qui bâtissent le temple où s'incarnent ces caractères, celui qui restera le modèle que l'Orient copiera dans la suite, la mosquée du sultan Hassan.

A dater de ce jour, l'architecture de la mosquée est définitivement constituée. A la décadence de l'empire, une mélancolie gracile s'empare d'elle, mais elle ne change pas pour cela : la sveltesse de ses lignes se raffine, les pleins s'évident, le monument n'est plus qu'un filigrane immense, une châsse gigantesque, ciselée, émaillée, dorée comme un colossal bijou. Mais l'efflorescence de ses arabesques s'étiole derrière les vitraux de ses verrières, comme en une serre où l'air ne pénètrerait jamais. A la mort de Toman-Baï, le khalifat disparaît pour toujours et l'art arabe avec lui.

Au résumé, l'art arabe a été avant tout un art spiri-

tualiste, et le grand trait qui le domine est de s'être soustrait à l'influence hellénique.

La cause en est que l'Islam, dix ans après son apparition, a soumis un empire. Placé dans les mêmes conditions, le christianisme se fût sans nul doute engagé dans une voie semblable. Il eût, lui aussi, adopté une formule expressive et repoussé avec le même dédain superbe la formule grecque, au lieu de s'y enliser dix siècles durant.

Non, l'art arabe n'est point régi et réglementé, ainsi qu'on l'a dit souvent, par l'étroitesse d'un précepte ou l'anathème d'une doctrine. Ce n'est point par obéissance qu'il a adopté telle ou telle manière; chacune d'elles a été l'image d'une pensée, et, s'il s'est arrêté à tel ou tel décor, ce n'est point parce que, condamné, — c'est le mot qu'on a coutume d'employer — à repousser toute représentation animée, il n'a su comment couvrir l'étendue des surfaces et y a jeté le premier ornement venu.

Ce décor réputé pour n'être qu'un assemblage de motifs peu intéressants, qui n'expriment rien et ne sont qu'un caprice d'esprits abandonnés à une rêverie sans but, c'est toute une philosophie qu'il proclame, un état d'âme qu'il trahit, fort différent du nôtre, mais tout aussi nuancé. Comment? J'ai essayé de le dire. Les moyens peuvent paraître subtils; ils le sont moins que l'esprit de ceux qui les ont employés. Aujourd'hui notre imagination va droit aux formes imitatives; d'autres s'imposent à elle par symbole, comme une équation d'algèbre sous laquelle elle retrouve un ordre d'idées donné. Nous ne voyons que l'extérieur des choses,

l'Arabe en voyait l'essence et se composait une sensation, alors que, nous, nous l'analysons.

La preuve de tout cela est que, lorsqu'il aborde l'interprétation de la forme humaine, il ne cherche point à en reproduire les proportions et les rapports, ainsi que l'ont fait les Grecs ou que le fait l'école moderne. Il choisit un certain nombre de lignes qui, par leur groupement, répondent à un ordre d'idées abstraites; l'image est invraisemblable, n'importe. Il fait de l'homme une polygonie vivante; incapable de reproduire par le fini de la facture les sentiments qui agitent un personnage, il choisit l'assemblage de lignes le plus propre à les exprimer.

Non, l'art arabe n'est pas le caprice d'un géomètre, et c'est bien à tort que certains n'ont vu dans ses productions que des lignes. Pour eux, tout s'est résumé en fractions d'angles. Un assemblage d'hexagones n'a répondu qu'à la nécessité de réunir sur un point trois fractions égales à quatre tiers d'angle droit. Une telle manière de voir ne prouve qu'une chose : ils n'ont jamais épelé l'alphabet de la psychologie orientale; s'ils l'eussent fait, ils se seraient vite rendu compte que derrière cette symétrie il y a autre chose que des réseaux carrés ou trigones; là où ils n'ont vu qu'une fraction d'angle, le cœur d'une race a palpité.

Mais, par malheur, leur théorie, réputée incomparable par d'autres qui n'avaient même pas vu le réseau carré ou trigone, s'est propagée comme un oracle; et c'est ce qui rend si difficile la tâche de celui qui veut pénétrer les sensations vraies de l'Orient. Classé de ce fait comme caprice artistique, l'art arabe est allé prendre

rang parmi les arts méconnus; et l'on s'est éloigné de lui sans même se demander quelles raisons l'ont poussé dans la voie où, dès le début, il s'engage; pourquoi il n'emploie jamais l'arc en plein cintre et la coupole, pourquoi il repousse la forme humaine, pourquoi il adopte l'ogive, pourquoi il se complaît aux combinaisons polygonales. Une prétendue défense du Koran n'était-elle pas la raison qui l'avait forcé à rejeter la forme humaine?... S'il avait adopté la voûte en stalactites, ne pouvait-on voir dans cette fantaisie un souvenir de la pastèque?... Et la polygonie n'était-elle pas le décalque des riches étoffes primitives de la tente, alors que l'Arabe, errant et à demi sauvage, campait encore dans le désert?...

Cet art, si singulièrement apprécié, a été cependant une des plus fortes expressions de la pensée. Il n'est point l'art d'une religion ou d'un peuple, mais celui d'une race. Il n'a point pour but la récréation d'un groupe de *dilettanti;* il s'inspire des affinités les plus obscures et les plus inachevées de l'âme; il est un art d'aspiration.

C'est pour cela qu'il est nuancé à l'infini, ondoyant comme la pensée. L'Arabie n'avait point d'art, c'est donc l'art des peuples conquis qui revit en elle. L'Islam est la source où chacun puise; mais chacun l'interprète à sa manière; et de là, ces divergences qui font de l'art des khalifes, de l'art de la Perse et de l'art mauresque trois branches distinctes de l'art musulman. Dans cette division, l'art des khalifes occupe le premier rang et, dans cet art, l'art de l'Égypte. Celle-ci avait été l'école de théologie où s'étaient formées les anciennes reli-

gions. Plus que tout autre, sa philosophie était pénétrée de l'idée de l'inéluctabilité des choses qui est la base de la loi du Prophète; plus que tout autre, elle avait été mystique, et plus que tout autre artiste aussi. Les premiers, les Coptes avaient secoué le joug de l'art de Byzance; les premiers, ils étaient retournés aux compositions ornementales et aux assemblages symétriques; les premiers, ils avaient rejeté la forme humaine et l'avaient repétrie à plaisir. Aussi ce sont eux qui deviennent les constructeurs attitrés des khalifes de Damas, de Baghdad et d'Égypte; eux qui en sont les sculpteurs, les bijoutiers, les verriers et les tisserands. « En sorte que l'art, sorti de l'Égypte pour aller exprimer la foi de tout le vieux monde, passant d'Égypte en Assyrie, d'Assyrie en Phénicie, de Phénicie en Grèce, de Grèce à Rome et de Rome à Byzance, revient de Byzance en Égypte à l'époque copte, pour mourir à son berceau et y revivre sous une forme nouvelle[1]. »

1. Al. Gayet, *la Sculpture copte* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892).



Fig. 165.

ERRATA

Une erreur dans la pagination du manuscrit a déplacé le rang que devait occuper le paragraphe relatif aux deux portes de la mosquée d'El-Azhar (p. 86, fig. 24 et 25). Ces deux portes datent du règne de Kalaoûn et appartiennent à l'époque transitoire où l'ornement florescent se métamorphose en arabesques.

TABLE

LIVRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART ARABE. — LES PREMIERS KHALIFES.

LIVRE II

LES KHALIFES DE DAMAS ET DE BAGHDAD.

CHAPITRE I.

Développement de l'architecture.

CHAPITRE II.

Formation du style ornemental.

LIVRE III

LES KHALIFES FATIMITES.

CHAPITRE I.

La polygonie du décor arabe.

CHAPITRE II.

Le commencement des croisades.

LIVRE IV

LES SULTANS BAHARITES.

CHAPITRE I.

La polygonie sphérique des voûtes en stalactites.

CHAPITRE II.

Le décor de la mosquée baharite.

CHAPITRE III.

LIVRE V

LES SULTANS BORDGITES.

CHAPITRE I.

L'architecture des derniers monuments arabes.

CHAPITRE II.

Le décor de la mosquée bordjite.

LIVRE VI

L'ART DÉCORATIF.

CHAPITRE I.

Les arts somptuaires à l'époque arabe.

CHAPITRE II.

L'architecture civile.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — May & Motteroz, Lib.-Imp. réunies
7, rue Saint-Benoît



BIBLIOTHÈQUE

DE

L'ENSEIGNEMENT

DES

BEAUX-ARTS